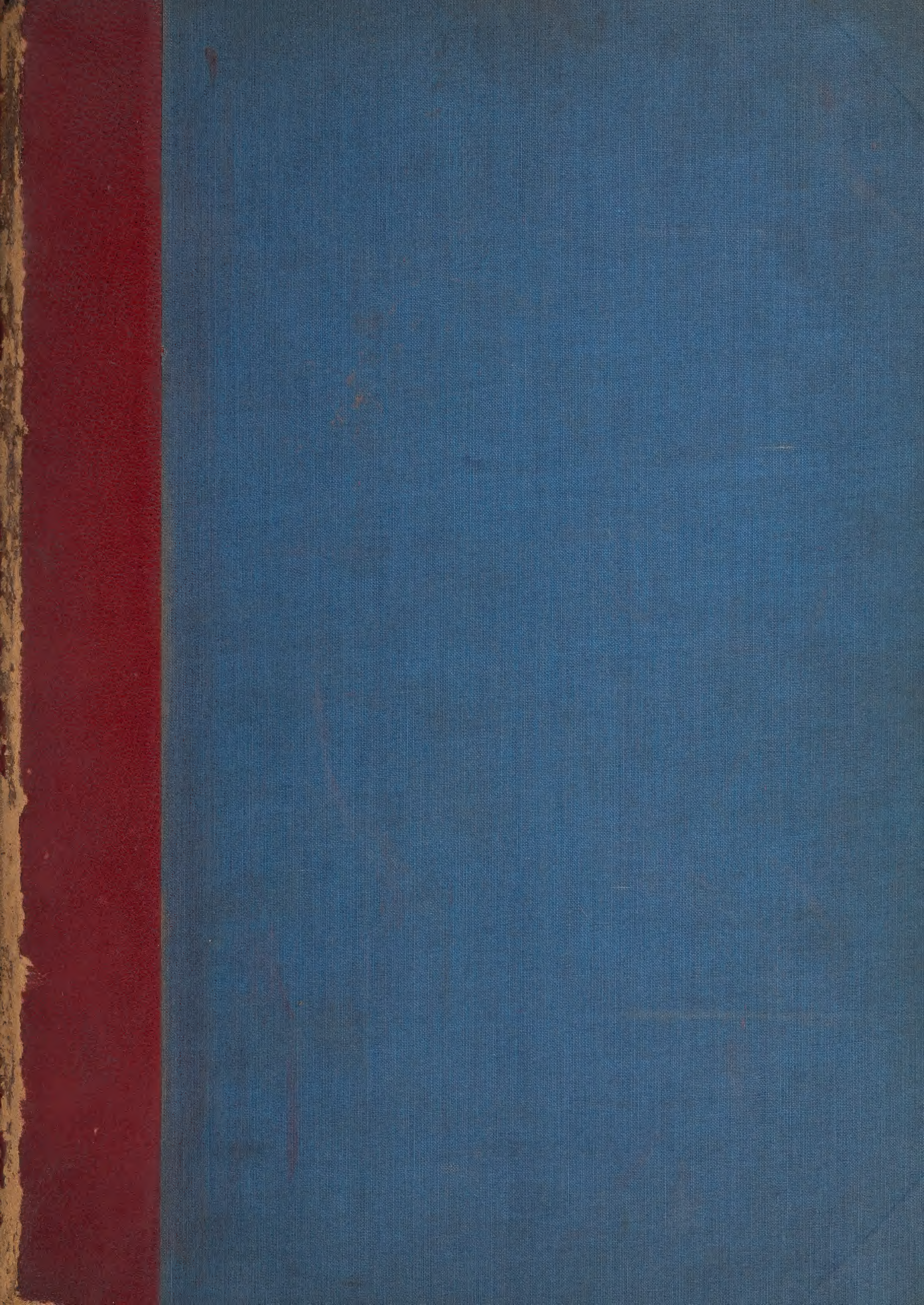


# BEAUX ARTS.

## *INTRODUCTION.*

L'étude la plus attrayante et en même tems la plus difficile qu'un écrivain puisse entreprendre, est sans contredit celle à laquelle il a besoin de se livrer, pour traiter des beaux arts dans lesquels la Grèce s'est rendue si célèbre. Le voyageur contemple encore avec un sentiment mêlé d'admiration et d'étonnement les monumens gigantesques élevés par les Egyptiens et les Indiens; mais les arts chez ces deux peuples, ne se sont jamais guère éloignés de leur berceau: aussi les ouvrages qui nous restent d'eux portent-ils tous plus ou moins, avec l'empreinte de la magnificence et de la solidité, le même caractère de physionomie, et se montrent encore bien loin de la perfection où l'art qui les a produits s'est élevé chez les Grecs, particulièrement pour ce qui a rapport à la peinture et à la sculpture (1). Ces deux arts ne semblent pas avoir fait non plus beaucoup de progrès en Etrurie, où quelques écrivains prétendent qu'ils fleurirent long-tems avant d'être connus dans la Grèce. Les monumens Etrusques, qui se sont conservés jusqu'à nous, sont d'un style qui a de la dureté, et c'est le reproche que fesait Quintilien aux ouvrages du ciseau Etrusque (2). Mais en Grèce, un heureux concours de circonstances a porté les arts à un degré de perfection qui en a fait les vrais modèles du beau et du sublime: semblables en cela à ces arbres, qui, plantés dans une terre féconde, croissent rapidement et conservent encore une partie de leur majesté, lorsque le tems a imprimé sur leurs troncs caverneux la trace des siècles qui atteste leur vétusté. Et en effet, il n'est pas de nation où il se soit opéré plus de merveilles dans les beaux arts que chez les

*Difficulté de bien traiter des beaux arts.*

*Supériorité des Grecs à tous les autres peuples.*

(1) Les ouvrages à consulter à ce sujet sont les suivans, savoir; quant aux Egyptiens l'histoire de Winckelmann, ainsi que son traité préliminaire des monumens inédits: il faut voir aussi la *Grande Relation de l'Egypte* etc.; et quant aux Indiens, *les Vues de l'Orient* de Daniel: de ces deux derniers ouvrages il existe trois exemplaires magnifiques dans la Bibliothèque de Brera de cette ville.

(2) *Quintil. Liv. IX. chap. I.* Winkelm., *Storia*, etc. T. I. pag. 238. et ailleurs.

Grecs: ce qui fait qu'on pourrait appliquer à la Grèce entière cette devise, qu'un sculpteur de cette nation avait mise au bas du portrait d'un atlhète peint par lui.

*Invisurum aliquem facilius, quam imitaturum* (1).

*Origine des beaux arts en Grèce.*

Mais quelle fut l'origine des beaux arts chez les Grecs? Qu'y étaient-ils dans les premiers tems, et quelles furent les causes du haut degré de perfection auquel ils y parvinrent. A la première de ces questions nous répondrons, comme nous l'avons déjà observé ailleurs, que les arts ainsi que certains usages ont eu la même origine chez tous les peuples, sans qu'on puisse dire qu'ils se les soient transmis les uns aux autres, attendu que les germes en existent dans chaque nation et s'y développent selon les influences du climat, de la religion et du gouvernement. « Ceux, dit Winckelmann, qui traitent de l'origine d'un usage, ou d'un art quelconque, ou même de sa translation d'une nation à l'autre, tombent le plus souvent dans l'erreur, lorsqu'apercevant quelques traits de ressemblance entre deux peuples, ils veulent en déduire des conséquences générales pour une ressemblance parfaite. . . . . C'est en raisonnant de cette manière que quelques personnes ont imaginé une généalogie des arts, et en placent l'origine chez un seul peuple, d'où ils seraient passés successivement chez tous les autres (2) ». On remarque une espèce de ressemblance et

(1) Pline, liv. XXXV., dit en parlant de Zeuxis: *Adeoque sibi in illo placuit ut versum subscriberet, celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius, quam imitaturum.* Plutarque rapporte une inscription à-peu-prés semblable, qu'on voyait sur des ouvrages d'Apollodore d'Athénes.

(2) Winckelmann, *Storia delle arti del disegno*, T. I.er pag. 4 édit. de Rome 1783. « L'homme, de sa nature, imite facilement, et partout on remarque en lui la même disposition à copier les objets qui s'offrent à ses regards. Les peuples les plus sauvages, et ceux qui ont le moins de relations et de commerce avec les nations civilisées, ont tous quelqu'idée du dessin, et possèdent plus ou moins l'art d'imiter, quoique grossièrement, les objets qui les frappent le plus dans la nature. L'ombre que forment tous les corps sur un plan opposé, a fourni à l'homme les premières idées du dessin . . . . . Cette production du hazard devint bientôt un art, et fut assujétie à des régles fixes ». Goguet, *Origine des lois, des arts* etc. Liv. II. I.ère part. chap. V., édit. de Lucques, 1761. « Le desir d'imiter les objets qui frappent nos regards (dit M.r d'Agincourt) est un sentiment, pour ainsi dire, inné dans l'homme.

d'identité de physionomie entre tous les monumens de l'antiquité, non seulement de l'Egypte, de l'Etrurie et de la Grèce, mais même du Mexique, du Pérou et des Indes orientales. Ce n'est donc pas des Egyptiens, des Phéniciens ni des Etrusques que les Grecs reçurent les premières notions des arts : la nécessité et le plaisir de l'imitation seuls leur donnèrent naissance, et les firent prospérer chez eux, comme chez les nations des deux Indes, malgré leur éloignement de l'Egypte, de la Phénicie et de l'Etrurie. La seule différence qu'on y remarque, c'est que les productions de ces arts ne se dépouillèrent jamais totalement de leur forme primitive chez les autres peuples et surtout chez les Egyptiens, tandis que chez les Grecs elles se perfectionnèrent au point qu'il ne fut presque plus possible d'y reconnaître aucun trait de leur ancienne origine. « L'art du dessin chez les Egyptiens, dit encore Winckelmann, « ne s'est point éloigné de son origine comme chez les autres peu- « ples; il est resté toujours le même pendant plusieurs siècles, « c'est-à-dire jusqu'à l'époque où ce peuple cessa d'avoir un gouverne- « ment national: ou, au moins, il ne paraît pas qu'il ait beaucoup varié « jusques là. C'est ce dont on est convaincu à l'inspection des sta- « tues Egyptiennes, à figure humaine, ou avec la tête de quelqu'ani- « mal, qui, à part le talent de leur exécution, ressemblent tou- « jours à ces premières ébauches de l'art que nous avons encore « des Etrusques et des Grecs, et sont dépourvues de toute idée de « beauté réelle (1) ».

« D'après cette disposition naturelle, il faut bien que l'imitation devienne « un art, lorsque les moyens mis en usage pour la perfectionner sont sou- « mis à des règles, et réduits en principes . . . . . Il résulte de ces faits « incontestables deux vérités également évidentes; l'une, c'est que le ger- « me des arts se trouve chez tous les peuples; et l'autre, que les moyens « employés par chacun d'eux, et les degrés de perfection où ils pour- « raient arriver séparement, ne pourraient être les mêmes, à cause des « différences du climat, des mœurs, de la religion, du gouvernement « etc. » *Architect. Introduction.*

(1) *Monum. antichi inediti. T. I. Tratt. Prelim.* pag. XV. Ce même Auteur, *Histoire* etc. pag. 2, compare l'art chez les Egyptiens *à un arbre vigoureux, que la morsure d'un insecte ou tout autre accident empêche de croître et de se développer*: chez les Etrusques, *à un torrent qui roule avec fracas à travers les rochers et les pierres*; chez les Grecs, *à un fleuve majestueux, qui s'accroît dans son cours, et arrose de ses*

*Etat des arts chez les Grecs dans les premiers tems.*

De cette conformité des arts dans leur origine nait la solution de la seconde question, relativement à ce qu'ils étaient chez les Grecs dans les premiers tems. Et en effet, si la nécessité et le plaisir ont donné naissance aux arts chez les différens peuples, et si leurs commencemens ont été partout les mêmes, nous pourrons juger par analogie, d'après les monumens d'une nation quelconque à son berceau, de ce qu'ils devaient être dans le même tems chez une autre nation, dont il ne nous reste que ceux de son époque la plus brillante ou des siècles postérieurs, c'est à dire de sa décadence. « Les ouvrages de l'art, dit le célèbre antiquaire que nous « venons de citer, ne furent dans leurs commencemens, comme les « plus beaux hommes à leur naissance, que des ébauches grossières, « et comme les semences des plantes, et malgré leur différence se « distinguaient à peine les uns des autres. L'art même dans sa splen« deur comme dans sa décadence, ressemble à ces grands fleuves, « qui, à l'endroit de leur cours où ils devraient être plus consi« dérables, se changent en petits ruisseaux, ou finissent par se per« dre entièrement „. Le style Etrusque peut par conséquent nous retracer celui des premiers Grecs; et Quintilien nous apprend qu'effectivement les anciens Grecs approchaient des Etrusques pour la dureté du style (1): ce qui est confirmé par les monnoies de la Campanie, où l'on voit l'effigie de Déités, dont les têtes ressemblent parfaitement à celles des monnoies et des statues Grecques. Nous montrerons plus amplement cette ressemblance entre les arts

*eaux limpides les fertiles plaines où il coule, sans jamais les inonder.* Voy. aussi d'Hancarville, *Recherches sur l'origine, l'esprit, et les progrès des Arts de la Gréce*, *Pr.* pag. XXII.

(1) Quintil. *Institut. Orator. Liv. XII. chap. X.* « L'assertion de « Quintilien, dit l'abbé Fea, sur la dureté de ces ouvrages, est généra« lement vraie, quelle que soit l'époque dont on veuille parler. C'est ce « dont convient également Passeri, malgré l'ardeur de son zéle pour la « gloire des Etrusques, quant aux ouvrages du moyen âge : car, il avoue « que du premier il n'en existe plus. Il observe néanmoins qu'il y eut « une époque favorable, où le style Etrusque fut singulièrement per« fectionné, comme l'attestent certains monumens de ce peuple, qu'on « découvre de tems en tems, et où il régne beaucoup d'élégance ». Winkel. *Storia etc.* T. I. pag. 238. Note (A). Le même antiquaire (ibid. pag. 168) dit que les monumens de l'art Etrusque sont les seuls *qui puissent nous donner une idée des ouvrages Grecs des premiers tems, dont aucun ne nous a été conservé, et qu'ils devaient ressembler à ceux des Etrusques.*

de l'Etrurie et ceux de l'ancienne Grèce, dans les articles où nous traiterons de chaque art en particulier.

Mais à quelles causes la Grèce fut-elle redevable du degré de perfection auquel les arts s'élevèrent dans son sein, tandis qu'on les voit en Egypte et en Etrurie conserver toujours une teinte de leur grossièreté primitive ? D'abord l'influence du climat, qui ne contribue pas moins au développement des facultés de l'homme, qu'à la végétation des plantes, et accroît dans l'ame le sentiment du beau, et qui, sous un ciel pur et serein, produit des formes plus parfaites, et offre dans la nature même des modèles du beau et du sublime (1). Aussi la beauté ne fut-elle nulle part aussi considérée qu'en Grèce, où l'on décernait des honneurs divins aux jeunes gens qui en avaient remporté le prix (2). A cette heureuse influence du climat il faut ajouter cette douceur naturelle, cette imagination vive, cette extrême sensibilité, et autres qualités semblables qui fesaient le caractère propre des Grecs, et sont également celles qui forment les grands artistes (3). Mais peut être aussi, comme le présume Heyne, les Grecs sont-ils moins redevables des progrès et du

*Cause du perfectionnement de l'art chez les Grecs.*

*L'influence du climat.*

*Les grandes richesses de la nation.*

(1) Voy. Winckel. *Storia etc.* T. I. pag. 240 et suiv. Voy. aussi ce que nous avons dit de la Topographie de la Gréce, pag. 46 et 47.

(2) Paus. Liv. VII. chap. XXIV. et Hérod. Liv. V. chap. XLVII.

(3) V. Guys, *Voy. litt. etc.* T. I. pag. 474. « Cette douceur et cette sérénité d'âme ( Winkel. ibid. pag. 244 ) a donné l'origine dés les premiers tems aux spectacles de théatre et autres, qui furent inventés, comme le disait Periclés, pour adoucir les ennuis de la vie humaine ». Nous ne pouvons pas être cependant tout-à-fait de l'avis de cet écrivain, lorsqu'il déclare que *la liberté qui régna toujours* en Grèce, *même autour du trône des Rois, fut la principale cause des progrés de l'art.* Le savant Heyne ( *Sammlung Antiquarisch. Aufsaetze, etc. Leipzig,* 1778 ) observe que la liberté ne peut avoir d'heureux effets à cet égard quand elle agit seule ; et qu'à moins du concours de quelques autres circonstances favorables, elle est tellement nuisible au physique, au moral et en politique, qu'elle entraîne la ruine des arts. Ajoutez à cela que la difficulté de bien définir l'essence de la liberté, fait qu'il est également difficile d'en déterminer la force où l'influence, qui varie ordinairement selon les tems et les lieux. « Athènes, Sparte et Thèbes, dit-il, « avaient une liberté bien différente de celle qui régnait dans les paisi- « bles campagnes d'Arcadie, en Phocide, et en Doride »; et par l'exemple de ces dernières villes, qui certainement étaient libres, il prouve que la liberté a peu fait pour les arts.

perfectionnement des arts chez eux aux causes physiques que nous venons d'indiquer, qu'à l'opulence de leur nation, et au peu de luxe des particuliers dans leur économie domestique. C'est à ces deux causes en effet, que Diodore attribue les progrès étonnans que firent les arts en Grèce, durant les cinquante ans qui s'écoulèrent depuis la défaite de Xerxès jusqu'à la guerre du Poloponnèse: époque mémorable, où la nation parut déployer toutes ses forces et toutes ses facultés intellectuelles (1). A ces mêmes causes il faut encore ajouter cet ardent amour de la gloire qui l'animait toute entière, et fesait naître de nobles sujets de concours et de rivalité entre les villes comme entre les citoyens. Toutes ces circonstances réunies avaient fait de l'étude du dessin chez les Grecs une partie essentielle et importante de la bonne éducation, et l'avaient ennoblie au point que les esclaves en étaient exclus par une loi expresse (2). C'est dans cette vue que Pamphile, peintre célèbre qui vivait environ 400 ans avant l'ère vulgaire, ouvrit le premier à Sicyone une école publique ou académie, où il enseignait le dessin aux jeunes gens d'une condition libre: exemple qui fut imité depuis dans toute la Grèce (3).

*Le peu de luxe des particuliers.*

*L'amour de la gloire.*

*L'éducation.*

(1) *Diod. Sic. lib. XII. sub. init.*

(2) Aristot. *Polit.* Liv. VIII. chap. III.

(3) Pline, liv. XXXV. chap. X., en parlant de Pamphile s'exprime ainsi : *Hujus auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia graphicem, hoc est picturam in buxo docerentur.* M.r le comte de Caylus observe judicieusement, au sujet de ce passage, que les mots *graphicem, hoc est, picturam in buxo* ne doivent pas s'entendre comme ayant rapport seulement à la peinture proprement dite, mais encore aux trois arts enfans du dessin. Et en effet, les anciens se servaient de tablettes de pierre ou de bois pour tracer les dessins de leurs ouvrages, tant de peinture, que de sculpture et d'architecture, et fesaient usage d'une éponge pour en effacer ce qu'ils trouvaient susceptible d'être corrigé dans le plan ou l'exécution. V. *Hist. de l'Acad. des Inscript. et belles Lettres*, T. XXI. pag. 176. Il parait même que, dès les tems héroïques, l'étude du dessin était en grand honneur, et que les Princes eux mêmes ne dédaignaient pas de la cultiver. « A travers les « ténèbres de la fable, dit encore le même antiquaire, nous voyons Am- « phion élever les murs de Thèbes, Agamède et Trophonius, fils d'Ergi- « nus Roi des Orcomans, plus architectes que Princes, bâtir des temples « pour les Dieux, et des palais pour les Rois . . . . . Le sage Ulysse « construisit lui-même son navire pour sortir de l'île de Calypso ; il avait « fabriqué de ses propres mains pour Pénélope un lit, qui lui servit en-

A l'étude du dessin se joignait celle de tous les autres arts libéraux. Les poèmes d'Homère formaient la plus douce occupation de la jeunesse. Accoutumés dès l'enfance à goûter tout ce qui était beau, les Grecs en conservaient dans un âge plus avancé une profonde impression: leurs artistes cherchaient à l'exprimer même jusque dans les choses les plus communes. « Plus nous étudions les an-« ciens, dit M.r de Caylus, plus nous avons lieu d'admirer le mérite « et la supériorité des Grecs dans tous les ouvrages d'esprit. Les « productions de cette heureuse nation, sont les seules qui nous of-« frent des modèles de bienséance et de simplicité. Le désir de « faire parade d'esprit, cette maladie qui tourmente les modernes, « ne s'introduisit chez eux que fort-tard, et cette époque fut celle « de la décadence du goût. Le peu d'avancement de nos connais-« sances, et notre peu de talent, viennent en grande partie de ce « que nous lisons peu les anciens, et de ce que nous nous écartons « des grands modèles qu'ils nous ont laissés ». Toute la Grèce prenait part à la gloire de ses artistes. Plusieurs villes se disputèrent l'honneur d'avoir donné le jour à Apelles, comme il était arrivé auparavant du prince des poètes. Les peuples honoraient à l'envi les artistes, soit par leur empressement à acheter leurs ouvrages, soit par le soin qu'ils mettaient à les conserver. La ville de Pergame acheta un palais tombant en ruine, dans la seule vue, dit Solin, d'empêcher que quelques peintures d'Appelles dont il était orné, ne fussent voilées par des toiles d'araignées ou salies par la fiente des oiseaux. Pour honorer la mémoire de Phidias qui avait fait la statue de leur Jupiter Olympien, les Eléens créèrent en faveur de ses descendans une charge, dont les fonctions consistaient à veiller à la conservation de cet ouvrage incomparable (1). Les Athéniens élevèrent à Nicias, excellent peintre d'animaux, un

*Les honneurs.*

« suite pour se faire reconnaître. Ces ouvrages supposent la connaissance « du dessin; et l'élégant Ovide ne blesse point la vraisemblance, lors-« qu'il représente ce Prince dessinant avec un roseau, à la prière de Ca-« lypso, l'aventure de Rhesus:

*Ille levi virga ( virgam nam forte tenebat )*
*Quod rogat, in spisso litore pingit opus* ».

L'histoire Grecque fait en outre mention de plusieurs Princes et de grands capitaines qui cultivèrent les beaux arts. Voy. à ce sujet le XXIX.e vol. pag. 160, des Mémoires cités ci-dessus.

(1) Pausan. Liv. V. chap. XV.

tombeau, comme à Conon, Miltiade, Cimon, leurs plus grands Généraux, et comme à Harmodius et Aristogiton qui avaient sauvé la patrie (1). Ils accordèrent aussi la naturalisation à Polignote, honneur le plus insigne à leurs yeux, et auquel les Rois eux-mêmes attachaient le plus grand prix (2). L'assemblée des Amphictions décréta que le même Polignote serait honoré et entretenu aux frais du public dans toute les villes de la Grèce où il irait, en récompense d'un tableau représentant la guerre de Troie, qu'il avait peint gratuitement sous un portique d'Athènes. « Tout ce qui excellait dans « son genre, dit Winckelmann, était singulièrement apprécié chez « ce peuple; et un artiste habile, même dans les choses les moins « importantes, pouvait espérer de rendre son nom immortel: hon« neur que les Grecs étaient dans l'usage d'invoquer dans les priè« res qu'ils adressaient aux Dieux. Leurs écrivains nous ont conservé « les noms de l'architecte, qui avait donné le plan et dirigé l'exé« cution d'un aqueduc dans l'île de Samos (3); du charpentier qui « y avait construit le plus gros navire; d'Architele, ouvrier qui « se renndit fameux dans l'art de tailler les colonnes; des deux tis« serands qui firent le manteau de Pallas Polyade à Athènes, et « enfin de certain Perone, vanté par d'illustres écrivains pour son « talent dans la composition de parfums d'un odeur suave. Platon « même a immortalisé dans ses ouvrages les noms de Phéarion et « de Sarambo, recommandables l'un et l'autre, le premier comme « boulanger, et le second comme aubergiste. . . . . Il fut élevé « dans l'île de Naxos une statue à certain Bizas, pour avoir ima« giné le premier de couvrir les édifices avec des tuiles de marbre « penthélique. L'épithète de *divin* fut même donnée aux grands « artistes, et c'est ainsi que Virgile qualifie Alcimédon. Cette épi« thète était l'éloge le plus sublime qu'on pût recevoir à Sparte (4) ».

(1) Pausan. Liv. I. chap. XXIX.

(2) Svidas. *ad verbum* Πολυγνωτος.

(3) Pollux rapporte qu'il y avait à Athènes une place ou marché public, qui portait le nom de l'architecte *Meticus*; et Pausanias dit que les Eléens avaient donné à un de leurs portiques le nom de l'architecte *Agapto*.

(4) Winkel. *Storia ec.* T. I. pag. 258. Une des causes pour lesquelles les beaux arts ne firent jamais de grands progrès en Egypte, ce fut le défaut d'intérêt et d'émulation. La loi qui reléguait les artistes dans la troisième et dernière classe du peuple, sans aucune distinction honorable,

Les tableaux, les statues des grands maîtres étaient célébrés par les poètes à l'égal des actions des plus grands capitaines et des vainqueurs dans les jeux Olympiques. L'Autologie nous a conservé les épigrammes à la louange de la Vache de Miron, de la Vénus d'Apelles, du Cupidon de Praxitèle, et de tant d'autres ouvrages renommés. Les arts ne peuvent fleurir sans l'émulation. Quelle ardeur ne devaient point allumer dans l'âme des artistes Grecs ces concours publics dont nous avons déja parlé, et qui se célébraient particulièrement à Corinthe et à Delphes? Le vainqueur était couronné et conduit en triomphe au milieu d'un peuple immense. Les artistes qui exposaient quelqu'ouvrage au dessous du médiocre, encouraient au contraire le mépris public, et ils étaient même condamnés à une amende dans certaines villes (1). *L'émulation.*

A l'émulation et aux honneurs se joignait encore l'intérêt, qui est un des ressorts les plus puissans de l'esprit humain; et ce qui le prouve, c'est la rétribution exorbitante que les maîtres exigeaient de leurs disciples, et le prix énorme que se payaient les ouvrages des grands artistes. Pamphile, maître de Timante et d'Apelles, ne prenait point d'élèves à moins de dix talents pour dix ans (2). Attalus de Pérgame en donna cent pour un tableau peint par Aristide de Thèbes (3). Nicias, peintre d'Athènes, refusa, selon Plutarque, de Ptolémée Roi d'Egypte, soixante talents pour une peinture dont il fit ensuite présent à cette ville. Un tableau de Bularque, représentant une bataille, fut vendu au poids de l'or (4). Faut-il s'étonner d'après cela de l'extrême opulence des artistes Grecs, et de la pompe qu'ils en fesaient? Xeuxis avait tant gagné dans l'exer- *L'intérêt.*

et obligeait les enfans à embrasser la profession de leurs péres, ne permettait pas aux arts d'outrepasser la limite où ils étaient une fois parvenus; aussi tous les ouvrages de ce peuple, semblent-ils, comme ceux des Chinois, sortis d'une même école.

(1) *Lex erat Thebis, qua artifices, ac pictores singuli jubebantur imaginum formas, quoad possent, optime exprimere; omnibus autem qui deterius aut finxissent aut pinxissent, multa pecuniaria irrogabatur.* Aelian. liv. IV. chap. IV.

(2) 10,000 écus, selon Caylus. *Histor. de l'Acad. des Inscriptions etc.* Tom. XXI. pag. 188.

(3) 100,000 écus, *ibid. Aristidis Thebani pictoris unam tabulam centum talentis Attalus rex licitatus est.* Plin. Liv VIII. chap XXVIII.

(4) Dati, *Vite de' pittori antichi ec.* pag. 36. édit. des Classiques.

cice de son art, et les applaudisssemens donnés à ses ouvrages l'avaient rendu si vain, qu'ils se montrait aux jeux Olympiques vêtu d'un robe de pourpre, sur laquelle son nom était tissu en lettres d'or (1). Ainsi le naturel même des Grecs favorisé par le climat et fortifié par l'éducation, leur passion pour le beau, l'émulation, les prix, l'intérêt, l'amour de la gloire, furent les causes qui portèrent les arts chez eux au plus haut degré de perfection.

*Les mêmes causes opérèrent le même effet sur tous les arts.*

Ce que nous avons dit du dessin doit s'étendre à tous les autres arts: car les mêmes circonstances influent sur le développement de tous les talens: aussi l'époque heureuse de la peinture, de la statuaire et de l'architecture chez les Grecs, fut-elle aussi pour eux celle de l'art oratoire, de la poésie, de la musique et de la danse. Les arts, dit un écrivain judicieux, s'avancent en se tenant par la main comme les Grâces. A peine la Grèce retentissait des chants du divin Homère, qu'on vit l'élégie soupirer dans les vers de Simonide: la tragédie sortit du char rustique de Thespis, et Pindare chanta la gloire des champions d'Elée. « La Musique, la Danse, « la Poésie, la Peinture, la Sculpture, tous les arts enfin se prê- « tent un appui mutuel. Les murs de Thèbes s'élèvent aux sons de « la lyre; le musicien et le danseur étaient peintres en même tems, « et le peintre était aussi poète (2) ». Les arts, enfans de la nature et de l'esprit humain, ont tous pour ainsi dire sucé le même lait, et reçu la même éducation.

*But de ces recherches.*

Ce serait ici le lieu de rechercher avec Winckelmann les véritables époques des arts chez les Grecs, c'est à dire celles de leurs progrès, de leur perfection, de leur décadence et de leur renaissance. Mais outre que ces recherches nous entraîneraient trop loin du sujet, notre but n'étant pas d'écrire ici l'histoire des arts, il serait encore bien difficile de déterminer ces époques d'une manière précise; c'est pour cela que Winckelmann lui-même, tout en suivant autant qu'il l'a pu l'autorité de Pline, n'en est pas moins tombé dans l'erreur, comme le prouvent l'abbé Fea et le savant Heyne (3). Ceux qui voudraient néanmoins approfondir cette ma-

(1) Pline, en parlant du haut prix que les Romains payaient les ouvrages des peintres Grecs, dit que les richesses d'une ville entière suffisaient à peine pour un beau tableau. Liv. XXXV. chap. IV. et VII.

(2) Guys, Voyage etc Tom. I. pag 472.

(3) Voy. le *Mémoire* de Heyne intitulé: *Sammlung* etc. Essai sur les époques des artistes dans Pline etc.

tière, pourront consulter, indépendamment des ouvrages de ces écrivains, ceux de Junius, d'Hancarville et d'Agincourt. Nous n'entrerons pas non plus dans de longues dissertations qui n'appartiendraient qu'à des artistes ou à des professeurs, notre intention n'étant pas de donner un traité des arts, mais seulement de les présenter tels qu'ils étaient chez la nation dont nous décrivons le costume. Nous laisserons parler à la vue les monumens eux-mêmes, et nons ne représenterons ici que les plus marquans: car ce serait une erreur que de croire que tous les ouvrages des maîtres Grecs soient également parfaits. Fidèles à la méthode que nous avons adoptée dès le commencement, nous partagerons notre discours en quatre parties; la première qui traitera des arts dans les tems héroïques, la seconde de leur progrès dans les plus beaux tems de la Grèce, la troisième de leur décadence, et la quatrième de leur état actuel chez les Grecs modernes. Quoique l'architecture ne se soit perfectionnée qu'après la statuaire et la peinture, elle n'en est pas moins la fille aînée des beaux arts, comme étant celle qui servit la première aux besoins de l'homme: c'est pourquoi nous commencerons par elle.

*Origine de l'Architecture chez les Grecs.*

*Origine de l'architecture.*

L'architecture est sans contredit le plus difficile d'entre les beaux arts, et la production la plus parfaite de l'esprit humain. Et en effet, dit un illustre écrivain, « dans les beaux arts qui dépendent également du génie, tels que la peinture et la sculpture, les formes et les couleurs sont indiquées par la nature; et l'imitation naturelle à tous les hommes porte en elle un charme qui les y attache. Il est résulté de là que la plus légère teinture de ces arts a été de tout tems un sujet d'admiration pour ceux qui ne voyaient rien à leur comparer; et les applaudissemens qui ont été donnés aux premiers imitateurs de la nature en ce genre, ont dû nécessairement contribuer à les perfectionner. Mais sur qu'elles règles a pu se former l'art de l'architecture, celui, bien entendu, qui présente les plus belles proportions? Quel sujet d'imitation trouve-t-il dans la nature? Un arbre droit, une poutre posée accidentellement en travers, la voûte d'une grotte ou d'une caverne (1) „. Ces moyens sont trop petits, pour ne pas dire vains et hypothétiques, pour

(1) *Hist. de l'Acad. Roy. des Inscriptions etc.* T. XXIII. *Mémoires*, pag. 286.

avoir pu faire naître et perfectionner les règles du goût, et former un art, dont les principes basés sur les plus exactes proportions, fussent adoptés ensuite chez tous les peuples civilisés. C'est à tort que quelques-uns ont prétendu, d'après Vitruve, que les premiers architectes Grecs avaient pris pour type de leurs plus belles proportions et des principales parties de leurs ordres d'architecture les formes d'un beau corps; selon eux, un corps d'homme bien conformé aurait servi de modèle à la colonne dorique, la taille svelte et délicate du corps de la femme aurait communiqué ses grâces à la colonne ionique : ses cannelures imiteraient les plis de la robe, et les volutes du chapiteau les touffes de cheveux que les femmes laissaient tomber de chaque côté de leur visage : inventions ingénieuses qui ont pris leur origine hors de la Grèce, et à une époque encore peu éloignée, et sont rejetées aujourd'hui par la saine critique. Quel rapport y-a-t-il en effet entre un corps animé et une pierre brute et inerte, entre les pieds qui portent l'homme, et la base sur laquelle s'appuie une colonne. *L'homme*, dit le savant P. Paoli, *a des pieds pour le porter*, *pour marcher et pour danser. Les colonnes ne marchent pas ; elles doivent se soutenir d'elles-mêmes*, *et de plus porter un poids incomparablement plus pesant qu'elles.* Et comment prouver ensuite que les colonnes ioniques avaient des proportions plus sveltes, à cause de leur pretendue ressemblance avec la femme, et que c'est pour cela qu'on les plaçait dans les temples consacrés aux Déesses ? Le Parthénon, l'un des plus beaux et des plus fameux temples de la Grèce, quoique consacré à Minerve, n'était-il pas d'ordre Dorique ? Et quant aux volutes, qui croira jamais que les femmes de l'Ionie portassent leurs cheveux tressés et roulés comme les cornes d'un bouc, et moins encore que cette mode, si elle a existé, donnât de la grâce ou ajoutât des charmes à leur figure ? La fameuse corbeille n'offre pas plus de ressemblance avec le chapiteau corinthien. La première idée et la forme de ce chapiteau semblent prises au contraire des feuilles de toute autre plante que l'acanthe dans les monumens de l'Egypte, de l'Inde, et autres pays très-éloignés de la Grèce, et dans des siècles antérieurs à l'époque où l'on fait remonter l'invention des trois ordres de l'architecture Grecque. « Ce « serait avouer, dit le P. Paoli dans la même lettre, qu'on n'a « nulle idée des bizzarreries et du caprice des femmes en fait de « modes, que de croire les Ioniennes d'assez mauvais goût, pour

*Le corps humain ne lui a pas servi de modèle.*

*Fausse hypothèse du chapiteau corinthien.*

« avoir adopté un genre de coiffure aussi désavantageux, quand « on voit les nôtres dans ce siècle, porter leurs cheveux ramassés « et frisés sur le front pour en faire parade. Je dirai seulement « qu'il me parait étrange, qu'avec tant de connaissances, les ar- « chitectes Grecs n'aient pas cherché dans quelqu'objet plus na- « turel et plus convenable, le modèle de l'ornement qui termine « le haut de la colonne, au lieu de lui en donner un aussi extra- « vagant : ce que je dirai également du buisson autour duquel est « née l'acanthe. Manquait-il de plantes, et de fleurs propres à or- « ner de leurs feuilles un abaque ou un architrave ? Et pourtant « il est de fait que les feuillages ou autres supports placés sous « l'abaque, furent dans le principe moins un ornement qu'un renfort « qu'on donnait à cette pièce d'architecture, qui était destinée elle- « même à renforcer l'architrave (1) ».

*L'architecture n'a point eu de modèlez de la nature.*

Toutes ces considérations nous portent à conclure, d'abord ; que l'art de l'architecture n'a point reçu de modèle de la nature, mais qu'il est né du besoin, et que ses progrès et la perfection à laquelle il a été porté sont l'ouvrage de l'esprit humain ; en second lieu, que de tous les beaux arts c'est le plus difficile, attendu qu'il manque d'objet d'imitation, et qu'il est obligé de se créer ses modèles. « Sans parler, dit Caylus, d'un morceau entier d'architec- « ture, qui indique sa destination, et prévient le spectateur d'une « manière convenable à son objet, il suffit d'observer que la plus

*C'est le plus difficile des beaux arts.*

(1) Ces raisonnemens sont une réfutation de Léon Baptiste Alberti, qui, d'après une opinion vulgaire, dit : *Les Doriens, s'il faut en tout ajouter foi aux Grecs, furent les premiers à observer certain ouvrage fait au tour, qui ressemblait en quelque sorte à une coupe surmontée d'un couvercle carré ; et, comme il leur paraissait trop écrasé, ils en allongèrent un peu le col pour lui donner plus de hauteur. En voyant cet ouvrage, les Ioniens donnèrent des éloges à la partie supérieure du vase, mais sa nudité et la longueur de son col ne leur plurent pas ; c'est pourquoi ils y ajoutèrent deux écorces d'arbre qui pendaient de chaque côté, et formaient deux espèces de cornets, qui embrassaient les flancs de la coupe. Vinrent ensuite les Corinthiens, qui n'aimaient pas plus que les précédens les coupes applaties, et qui ayant vu sur la sépulture d'une jeune fille un vase très-haut, entouré et recouvert de feuilles d'acanthe nées à l'entour, adoptèrent ce genre d'ornement, dont Callimaque fut l'inventeur.* (Architecture, trad. de Cosme Bartoli, *Florence*, 1550, in f.° pag. 213). Qui croira jamais qu'une coupe et deux écorces d'arbre roulées en forme de cornet, ou une espèce de corbeille, placée accidentellement sur un buisson, aient fourni les premières idées des trois ordres de l'architecture Grecque ?

« belle colonne n'est qu'un cylindre, un arbre, un mât, que sais-« je ?, non seulement aux yeux de l'homme vulgaire, mais mê-« me d'un grand nombre de personnes les plus tranchantes dans « leurs décisions; tandis que dans ces proportions, son diamètre et « son décroissement, dans sa base et dans son chapiteau, choses « qui toutes semblent absolument arbitraires, et qui sans doute « l'ont été pendant long-tems, cette colonne, dis-je, est une des « productions les plus belles aux yeux de l'homme versé dans la con-« naissance, et qui a le goût des beaux arts. L'architecture a donc « eu besoin, non d'un génie différent de celui que demandent les « autres arts, car en fait d'arts le génie est toujours le même, mais « d'un sentiment plus délicat, pour arriver à la perfection, attendu « que son expression ne peut absolument et uniquement résulter que « de l'esprit, de la convenance des rapports et du goût le plus ex-« quis (1) ». Il ne faut donc pas s'étonner, si, au dire de Platon, un bon architecte était si rare dans les tems même les plus florissans de la Grèce. Quoique cet art, comme nous l'avons établi en principe, se soit formé de lui-même chez tous les peuples, il n'en est pas moins vrai que ce n'est qu'en Grèce qu'il a été porté à ce degré de sublimité, qui en a fait le modèle unique de la perfection dans son genre: modèle que les architectes modernes cherchent à imiter autant qu'ils le peuvent, et dont il ne leur est pas permis de s'écarter, sans que leur style ne devienne fantastique, bizarre et affecté.

*Architecture du tems fabuleux.*

Mais quelles étaient les habitations des Grecs dans leurs tems fabuleux ? Les mêmes sans doute que chez tous les autres peuples, avant leur réunion en sociétés bien ordonnées. Plusieurs écrivains sont par conséquent d'avis que les Grecs, comme toutes les autres nations en général, n'eurent d'abord pour demeure que de simples cabanes. La construction de ces habitations suppose néanmoins pour son exécution, une certaine somme de connaissances et d'expériences, ainsi que l'usage des outils propres à travailler le bois: choses qui ne semblent guères convenir aux mœurs, ni à l'état civil de la Grèce à cette époque reculée (2). Il est plus vraisemblable,

(1) *Mémoires etc.* Ibid. pag. 287.

(2) « La facilité, dit fort-bien l'Ab. Paoli, avec laquelle se font les cabanes de nos bergers, à l'aide de la scie et autres outils propres à travailler le bois, et la quantité d'arbres que produisent nos contrées, ont fait croire que la construction en était prompte et facile. Mais alors il n'y avait pas les outils qu'on a aujourd'hui, et tous les pays ne sont pas comme les nôtres ».

comme le pensent quelques anciens écrivains, que les premiers hommes auront partout commencé par habiter les antres, les grottes et les cavernes. Et en effet, si, comme le veut Strabon, il faut chercher la vérité sous l'enveloppe de la fable, dont on a emprunté les couleurs pour nous peindre les mœurs des premiers tems, nous trouverons, que telles furent réelement les premières habitations du genre humain (1). Homère, et Strabon lui même, nous représentent la ville des Cimmériens, peuples de la Grèce et de l'Italie, comme située dans les entrailles d'une montagne (2). Les Cyclopes, sous le nom desquels sont également figurés les plus anciens peuples, fesaient leur séjour dans d'affreuses cavernes (3). Les Naïades même, selon Homère, habitaient un bel antre obscur, où elles avaient des coupes et des cruches en pierre, avec des métiers aussi en pierre sur lesquels elles fesaient leurs tissus de pourpre (4). Les Héros et les demi-Dieux nous sont donnés par les anciens écrivains comme ayant été nourris et élevés dans des cavernes. Hérodote parle en plusieurs endroits des vastes habitations creusées sous terre (5), comme d'un usage propre à presque tous les premiers peuples. Juvenal, en fesant allusion dans les premiers vers de sa VI.e Satyre à la simplicité des mœurs sous le règne de Saturne, s'exprime ainsi:

*Les antres premières habitations.*

*Credo pudicitiam Saturno rege moratam*
*In terris, visamque diu, cum frigida parvas*
*Praeberet spelunca domos, ignemque, laremque,*
*Et pecus, et dominos communi clauderet umbra.*

(1) Geogr. Liv. I. *Non enim Homericum est nova fabularum portenta proferre, quae a nullo vero dependeant.*

(2) *Odyss. XI.* 14. Strab. Liv. V.

(3) *Odyss. IX.* 86 et suiv.

(4) *Ibid. XIII.* 103 et suiv.

(5) *Herodot. Liv. II. chap.* 100. *Liv. VII. chap.* 5. *Liv. IX. chap.* 29. et ailleurs. Cet usage se retrouve chez presque tous les peuples anciens, et il se maintint, selon Tacite, chez les Germains, même après qu'ils eurent appris à se construire des maisons. Les autres servaient même de temples dans les tems reculés; et depuis l'introduction de l'architecture, on donna encore à la partie la plus intérieure des temples le nom de *ἄντρον*, auquel semble faire allusion Juvenal dans sa VI.e satyre vers. 328.

*Et toto pariter repetitus clamor ab antro.*

Cette opinion est d'autant plus vraisemblable, que la nature même semble avoir invité les premiers hommes à se réfugier dans ces retraites souterraines, avant que l'art de bâtir fût connu. Telles sont encore aujourd'hui les habitations de certains peuples dans les deux hémisphères: Les antres et les cavernes furent donc les premières demeures que la nature offrit à l'homme. Mais à la sollicitation de cette mère bienfesante, il abandonna ensuite ces habitations obscures et malsaines, et commença à s'en construire de plus commodes en plein air. C'est là qu'on peut fixer la première période de la civilisation. Les Grecs durent être particulièrement portés à ce genre de construction, par la nature même de leur pays presqu'entièrement couvert de forêts dans ces tems reculés, ainsi que par la pureté de son atmosphère et la salubrité du climat. Nous savons en effet qu'ils avaient appris à travailler le bois long-tems avant l'art de tailler la pierre. La vie pastorale et errante qu'ils menaient, devait en outre les conduire naturellement à former des enclos de jonc et de branchages pour y renfermer leurs troupeax, et à se faire quelqu'habitation grossière aussi facile à transporter qu'à construire, comme Hérodote et autres auteurs le racontent de certains peuples; mais ces constructions ne peuvent être regardées jusque là que comme des ouvrages du besoin. Il y a encore trop de distance de ces ébauches informes, aux constructions exécutées dans les proportions de l'art.

*Les cabanes secondes habitations.*

Avec des mœurs plus douces, fruit de l'invention de l'architecture et des arts mécaniques, les hommes sentirent bientôt la nécessité de se construire des habitations ou des cabanes, qui eussent plus de solidité, et où ils pussent vivre en sûreté; et ce besoin devint pour eux toujours plus pressant, à mesure que les progrès de la civilisation développaient en eux le desir de l'aisance et des commodités de la vie. Ce n'est pas qu'ils n'eussent déjà fait un grand pas vers l'art au moyen de ces constructions rustiques, d'après lesquelles ils purent se former une idée ou un plan quelconque d'architecture. Mais l'image seule de ces cabanes ne pouvait leur apprendre à se bâtir des maisons avec des pierres ou des briques (1). Cette pensée ne put leur venir que de la forme de leurs

*Habitations en pierres et en briques.*

(1) « A bien considérer la nature et la conformation d'un tronc d'arbre, dont on fait une poutre ou un mât, et à voir également la nature de la pierre, on n'y trouve aucune idée de ressemblance ni de propor-

habitations primitives, c'est-à-dire des grottes et des cavernes. En examinant bien quelqu'une de ces grottes, ils purent concevoir l'idée d'élever des murs composés de pierres entassées les unes sur les autres, et de couvrir l'espace intermédiaire entre deux de ces murs avec des corps placés horizontalement sur leur sommité, ou avec d'autres pierres liées entr'elles de manière à former une espèce d'arc. Telle est en effet la construction des plus anciens édifices de l'Egypte, de l'Indostan et du Pérou, ainsi que des murs des Cyclopes tant dans le Latium qu'en Grèce. Hésiode, contemporain ou postérieur de peu d'années à Homère, dans la description qu'il fait du palais des Dieux, dit qu'il était recouvert en grosses pierres (1). L'invention de la brique et de la chaux date également de la plus haute antiquité. Les Grecs en fesaient honneur aux deux frères Euryale et Hyperbius, qui habitaient l'Attique; mais leurs érivains ne nous disent rien de l'époque, ni des circonstances de cette découverte (2). Les livres hébraïques nous apprennent que l'art de faire des briques et de la chaux était connu du tems de Moyse (3). On n'eut pas de peine sans doute à s'apercevoir que la boue exposée aux rayons du soleil prenait de la consistance, et avait la propriété de se lier fortement avec les pierres qui s'y trouvaient mêlées; et il n'en fallut pas davantage pour imaginer que l'action du feu opérerait le même effet avec encore plus de force et de promptitude. Le hazard put faire dans ces opérations qu'une pierre vînt à se calciner, et que se trouvant ensuite

tion. Une poutre placée horizontalement, quoique d'un petit diamètre et fort-longue, se soutient d'elle-même, et a, par la contexture de ses fibres, assez de force pour porter encore un poids considérable : une pierre de même longueur et aussi mince en serait-elle capable? Une pièce de bois debout peut porter un poids énorme, et une colonne en pierre de même hauteur et de même diamètre se briserait aussitôt sous le tiers du même poids Quel rapport entr'une poutre placée en travers sur deux autres, et un arc, pour apprendre à former celui-ci sur le modèle de l'autre? » Paoli ibid.

(1) *Theog.* vers. 778 Il faut voir aussi Hérodote. Liv. II. chap 148. Diodore. Liv. II. §. X. *Génès. chap. XXVIII. vers.* 22 etc. etc. *Exod. chap. XX. vers.* 215·

(2) *Plin. Liv. VII. sect.* 57. Il faut voir, au sujet de cette invention, Paoli dans la lettre que nous venons de citer, et Goguet, *Origine des lois*, *des arts* etc. Tom. II. pag. 154, édit. de Naples.

(3) Deuteron. chap. XXVII. vers. 2, 4. Euseb. *De praeparat. evang. Liv. IX chap.* 38.

par l'effet de la pluie ou de quelque circonstance fortuite mêlée avec de l'eau et du sable, elle ne fît naître l'idée de l'usage qu'on en pouvait faire, et des avantages qu'il était possible d'en tirer. Ainsi la nature offrit d'abord aux hommes les cavernes pour demeure, ensuite les cabanes, puis elle leur apprit à se construire des cabanes artificielles, ou pour mieux dire des habitations de pierres et de briques. Tels furent l'origine et les progrès de l'architecture (1).

Mais jusqu'ici cet art se présente à nous, moins comme une production du génie, que comme une opération manuelle et purement mécanique. Il ne nous donne que l'idée du genre d'architecture propre à tous les peuples encore au berceau de la civilisation, c'est-à-dire aux tems que l'histoire appelle fabuleux. A cette première époque de l'enfance des Grecs, l'architecture avait déjà élevé en Egypte et dans l'Asie ces masses gigantesques, devant lesquelles le voyageur s'arrête encore saisi d'admiration et d'étonnement. La seule différence qu'il y a entre les uns et les autres, c'est que les Egyptiens et les orientaux, portés par caractère et par les circonstances des lieux même au merveilleux plutôt qu'à ce qui est beau, semblaient n'avoir songé qu'à donner à leurs constructions des proportions colossales, et une solidité qui les rendît en quelque sorte éternels, sans s'occuper beaucoup du soin de les embellir par la variété des proportions, la noblesse du dessin, et l'harmonie des parties; tandis que, dès les premiers pas qu'ils firent dans cet art, les Grecs s'appliquèrent à y réunir la beauté à la magnificence, et à le soumettre à des principes d'ordre et de régularité, qui ont été imités depuis de tous les peuples. C'est sous ce point de vue que doit être envisagée l'architecture comme fesant partie des beaux arts, et c'est aussi sous ce rapport que les Grecs peuvent en être regardés comme les inventeurs: car en supposant encore qu'ils aient emprunté des Egyptiens ou des Etrusques le *grandiose*

*Les Grecs inventèrent la belle architecture.*

(1) « Les hommes, dit l'auteur de l'ouvrage intitulé *Antiquités de Pestos*, s'apercevant que la pierre les garantissait mieux que toute autre chose des injures de l'air, de la fureur des vents, et de l'attaque des animaux, commencèrent à élever des montagnes vides, même au milieu des plaines, telles que les pompeux édifices de l'Egypte, qu'Hérodote compare à des montagnes de pierre vides et habitées dans l'intérieur »: édifices d'autant plus admirables, que, pour les construire, il a fallu suppléer au manque de machines, par la multiplicité des ouvriers et l'activité du travail.

qu'on admire dans quelques-uns de leurs édifices, il n'en est pas moins vrai qu'ils en ont modifié et embelli les formes, de manière à ne leur laisser rien ou bien peu de chose de leur origine primitive. D'après toutes ces considérations, nous allons entrer dans des détails particuliers sur l'architecture des Grecs, en suivant l'ordre anciennement établi, qui divise cet art en architecture civile, militaire et navale.

*Architecture civile des tems héroïques.*

*Traditions fabuleuses de Pausanias.*

S'il faut en croire Pausanias, les Grecs auraient eu la gloire d'élever dès leur berceau de grands édifices. Cet écrivain nous apprend qu'Orcomène, Roi de Mynie, avait fait construire, pour renfermer ses trésors, une espèce de rotonde un peu applatie, toute en marbre, et dont toutes les parties allaient aboutir à une pierre qui était au milieu de la voûte, et formait comme la chef de tout l'édifice (1). Le même écrivain compare aux pyramides de l'Egypte les murs de Tyrinthe bâtis par Prœtus (2). Mais quant à la rotonde de Mynie, la description qu'en fait Pausanias suffirait pour nous convaincre que sa construction n'est qu'une fable, si nous n'étions pas déjà autorisés à la juger pour telle par le silence d'Homère, d'Hérodote, d'Apollodore, de Diodore, de Strabon et autres écrivains des plus recommandables. Ajoutons à cela que l'art de travailler le marbre ne devait pas encore être connu à cette époque: car on ne trouve dans les poèmes d'Homère aucune expression, où l'on voie le marbre distingué des autres pierres. Et en effet, si l'usage en eût été connu du tems des Troyens, comment se persuader que ce poête n'en eût pas fait mention dans les descriptions qu'il donne des palais d'Alcinoüs et de Menelas, où brillaient, selon lui, l'or, l'argent, l'airain, l'ivoire et autres matières précieuses. Quant aux murs de Tyrinthe dont parle aussi Homère, il paraitrait, d'après ce qu'en disent Apollodore et Strabon, que ce n'étaient que des remparts de l'espèce de construction appelée *Cyclopéenne*, ainsi que nous l'avons observé ailleurs.

(1) Paus. liv. IX. chap. 26. Cet écrivain place le règne de Minos à quatre générations avant Hercule, et par conséquent à environ 1377 ans avant l'ère chrétienne.

(2) Liv. IX. chap. 30. Prœtus fut frére d'Acrise, qui régnait vers l'an 1379 avant le Christ. V. Goguet endr. cit.

*Récits fabuleux au sujet de Dedale.*

On aurait un argument plus imposant en faveur de l'architecture Grecque dans les tems héroïques, s'il était permis d'ajouter foi aux merveilles qu'on raconte de Dedale. Outre les instrumens d'architecture et de mécanique dont on lui attribue l'invention, il aurait encore bâti en Grèce, en Egypte et en Italie plusieurs édifices considérables, parmi lesquels les anciens citaient particulièrement le fameux labyrinthe, qu'ils prétendaient avoir été construit par lui en Crète, sur le plan qu'il avait levé lui-même de celui d'Egypte (1). Mais quand on vient a examiner de près ces merveilles tant vantées, et les traditions obscures sur lesquelles elles reposent, il est aisé de reconnaître que ce ne sont que des inventions d'une imagination poètique, et quelles n'ont peut-être pour fondement que quelqu'expression prise dans la langue Grèque (2). On attribuait encore à Dedale la construction du vestibule du temple de Vulcain à Memphis, ouvrage qui fesait l'étonnement et l'admiration des Egyptiens même. Mais comment se persuader que ce peuple, si ennemi de tout commerce avec les autres nations, eût choisi un étranger pour embellir le temple d'une de ses premières divinités? Hérodote, qui fait mention de ce temple fameux, ne parle nullement de Dedale, ni de son prétendu séjour en Egypte. Les auteurs qui nous disent quelque chose du labyrinthe de Crète, sont tous postérieurs de plus de douze cents ans à l'époque où l'on croit que vécut Dedale; et les médailles ainsi que les pierres gravées

*Fausseté du labyrinthe de Crète.*

(1) C'est à Dedale qu'on attribue l'invention du rabot, de la tarière, de l'équerre, et du plomb pour tirer des lignes perpendiculaires à l'horizon; et à son disciple et depuis son neveu, Talus, Calus, Attalus ou Perdice celle du compas, du tour, de la roue à potier et de la scie, de laquelle on prétend qu'il prit l'idée des dents et de la mâchoire du serpent, dont il s'était servi pour couper un morceau de bois. Voy. Goguet endr. cit. pag. 156.

Dedale, au rapport de Virgile, de Silicus Italicus et d'Ausone qui l'ont suivi, avait bâti un grand temple en l'honneur d'Apollon à Cumes, en reconnaissance de sa fuite de Crète. Ænéid II. 17.

*Redditus his primum terris, tibi Phoebe sacravit*
*Remigium alarum, posuitque immania templa.*

(2) «Δαίδαλος signifie généralement un ouvrier *très-industrieux*, *très-capable*, et même un ouvrage fait avec art. Pausanias n'a pas manqué de faire la même observation. Il ajoute qu'on donnait le nom de Δαίδαλος aux anciennes statues de bois, même avant Dedale». Goguet endr. cit.

qui nous offrent l'image de ce labyrinthe, lui sont également postérieures de plusieurs siècles. Ces auteurs ne sont pas même d'accord entr'eux sur la forme de cet édifice. Selon Diodore et Pline, c'était un bâtiment magnifique et d'une construction merveilleuse (1). Philorcus assure au contraire que ce n'était qu'une prison construite avec un tel artifice, que les détenus ne pouvaient plus en sortir (2). Cedrenus et Eustase disent que c'etait une caverne qui avait plusieurs entrées, et qu'on pénétrait dans son intérieur par des sentiers tortueux et des détours, qui étaient moins l'ouvrage de l'art que de la nature. Tournefort qui visita en 1700 les lieux où devait exister ce labyrinthe d'après la tradition, dit n'avoir trouvé en effet que de grandes excavations au pied du mont Ida, non loin de Gortina; et c'est aussi l'image qu'en donne Cockerell qui les a visités il n'y a pas longtems (3). Mais un argument des plus forts contre l'existence de ce

(1) Diod. Liv. I. Plin. Liv. XXVI. sect. 19.

(2) *Apud.* Plut. in Thes.

(3) *Travels in various Countries of the Eaſt, being a continuation of Memoirs relating to European and Asiatic Turkey*, *etc. by Robert Walpole*, London, 1820, in 4.°

M.r Cockerell architecte, arrivé au prétendu labyrinthe, ne put pas y reconnaître la moindre trace de quelqu'édifice extérieur, qui eût communication avec les excavations d'alentour. Aprés avoir mis une garde à l'entrée, ils s'avancérent, ses compagnons et lui, dans ce souterrain à la lueur de torches que portaient des gens du pays. Ils en parcoururent toute l'étendue, en se traînant quelquefois sur le ventre, à cause des éboulemens de terre qui en encombraient le passage. Ce souterrain est composé d'un long corridor, dont le développement ou la longueur, y compris tous ses détours, est de 1,600 pas. Ce corridor est coupé par plusieurs autres, et interrompu de distance en distance par des éspéces de chambres. Il se replie sur lui-même, et forme une figure irréguliére de 300 pas dans un sens, et de 200 dans un autre. Les détours multipliés qu'il fait sont tels, qu'on s'y perdrait sans le secours d'un guide. Quel peut avoir été l'objet d'une semblable excavation? La qualité du roc où elle est pratiquée, qui est une pierre facile à couper, et trés-propre à la construction des édifices, et sa ressemblance avec celle de Gortina qui est tout-prés de là, ont fait présumer à M.r Cockerell, que c'est de ces souterrains qu'on a tiré les matériaux pour la construction de la ville, et qu'on s'est servi ensuite de ce vaste labyrinthe pour y cacher les prisonniers et les objets précieux. Telles furent les excavations ou *Latomies* qu'on voyait à Syracuse, et celle appelée l'oreille de Denis dans la même ville: tels fu-

prétendu édifice, c'est encore le silence d'Homère et d'Hérodote, plus rapprochés l'un et l'utre du siècle de Dédale, que ne l'étaient ces écrivains. Et comment croire en effet que le premier surtout n'eût pas dit un mot de ce célèbre monument, s'il eût été connu de son tems? Il est à présumer qu'il l'aurait fait d'autant mieux, qu'il parle non seulement de l'île de Crète, mais même de Dedale, de Thésée, de l'enlevement d'Arianne (1), et d'une espèce de danse, dont le même Dedale passait pour être l'inventeur; et cela avec encore d'autant plus de raison, qu'il donne ordinairement aux villes et aux pays dont il parle, des épithètes toujours empruntées des arts et de l'histoire naturelle (2). Hérodote discoure bien du labyrinthe de l'Egypte, mais sans jamais dire un mot de celui de Crète, quoique pourtant il parle de Dedale et de Minos. Enfin Strabon n'hésite pas à déclarer fabuleux tout ce que les Grecs ont raconté de ce l'abyrinthe et du Minotaure. Concluons de toutes ces observations, qu'on ne peut ajouter aucune foi aux rapports des écrivains qui ont parlé de ces ouvrages renommés.

*Architecture du tems d'Homère.*

Quelle était donc l'architecture dans les siècles héroïques, ou au moins du tems d'Homère? Au défaut de monumens anciens, nous ne pouvons que consulter le même poète. Il parle bien de temples et autres édifices, mais sans nous donner la moindre idée de leur forme. Il fait mention des temples de Neptune chez les Phéaciens, d'Apollon Pythien, et de Minerve à Troie, et tout ce qu'ils nous en apprend c'est qu'ils étaient en pierre, et que leur seuil était construit de même matière (3). Il cite les ports ainsi que les villes avec leurs murs élevés, leur place *pavée en pierres tirées des carrières*, et leurs larges rues; mais il ne nous dit absolument rien de leur plan, ni de la manière dont ces villes étaient bâties (4).

rent encore les souterrains d'Agrigente, de Malte, et peut-être même les catacombes de S.t Sébastien et de S.t Laurent hors des murs de Rome. M.r Cockerell n'est pas éloigné de croire que celui dont il s'agit ici puisse être l'ancien et fameux labyrinthe de Créte. V. *Journ. des Savans Nov.* 1820.

(1) Iliad. XVIII. 590 et suiv. Odyss. XI. 320.

(2) Les anciens écrivains eux-mêmes ont souvent regardé le silence d'Homère comme un argument d'un grand poids contre les traditions populaires. *Legitur et pensilis hortus etc . . . . quae si fuissent, non dubium est Homerum dicturum fuisse.* Plin. Histor. Liv. XXXVI. chap. XIII. sect. 19.

(3) *Odyss.* VI. 266. VIII. 80. *Iliad.* VI. 88. 297. IX. 405.

(4) *Odyss.* VI. 265 et suiv. VII. 80.

Il parle enfin des maisons, de leur ameublement où brillaient l'or, l'argent et l'ivoire, de leur grandeur, du nombre des appartemens, et cite comme une chose admirable la hauteur des plafonds; mais il nous laisse dans une ignorance parfaite sur leur construction, sur la disposition de leurs différentes parties, sur leurs étages supérieurs dont, selon lui, on ne fesait aucun cas, et qui étaient seulement réservés aux usages domestiques, sur leurs ornemens et leur conformation extérieure, en un mot sur tout ce qui constitue l'art proprement dit (1). Nous ne voyons donc rien jusqu'ici des trois fameux ordres d'architecture, qui ont été depuis en usage dans les beaux siècles de la Grèce.

*Aucun indice des trois ordres.*

*Maisons des Princes.*

On trouve néanmoins dans Homère divers passages, d'après lesquels on pourrait se former quelqu'idée des maisons des Princes ou des Grands, et de la manière dont elles étaient construites. Ce sont d'abord certains mots qu'on pourrait dire *techniques*, ou propres à l'art de bâtir, comme par exemple, *ϛταθμη*, la règle pour tirer des lignes droites; *πελεκυς*, la hâche; *σκεπαρνον*, une espèce de cognée pour applanir et joindre ensemble des pièces de bois, et plusieurs autres mots de ce genre qu'on peut voir dans la *clef d'Homère*, et dans les commentaires de ce poète (2). En second lieu, c'est qu'il parle souvent des matériaux dont ces maisons étaient construites, et qui, à part les murs d'airain, les portes d'or et autres exagérations poétiques dans la description qu'il fait du palais d'Alcinoüs au VII.^e^ livre de l'Odyssée, étaient toujours en pierre ou en bois. En troisième lieu, c'est qu'on peut distinguer dans ces habitations plusieurs parties. Ερκος, était un mur qui entourait toute la maison. Après avoir passé ce mur on entrait dans la cour *αυλη*, par les portes devant lesquelles veillaient des chiens de garde, comme le fidèle Argus d'Ulysse dans le même livre de l'Odyssée. Ces chiens étaient quelquefois postiches, en bois ou toute autre matière: ceux qu'on voyait à la cour d'Alcinoüs étaient en argent et en or, et faits avec tant d'art qu'ils se mouvaient et paraissaient vivans; c'était un ouvrage de Vulcain. A peu de distance de la porte et le long du mur il y avait des sièges en pierre, comme dans le palais de Nestor au III.^e^ livre de l'Odyssée, et dans celui d'Ulysse au XVI.^e^ du même poë-

*L'extérieur.*

(1) *Iliad.* VI. 242. XV. 184. *Odyss.* IV. 45. 71. VII. 84. XV. 516.
(2) Voyez Sallier, *Remarques sur l'état de l'Architecture dans les temps d'Homère. Histoire de l'Acad. des Inscript. etc. T. XXVII.*

me. La cour était spacieuse, et l'on y voyait quelquefois un autel consacré aux Dieux: c'est là qu'était l'autel de Jupiter Hercéen, où sacrifiait Pélée comme il est dit dans le VI.e livre de l'Iliade. Au fond de la cour il y avait une espèce de portique appelé αἴθουσα, parce qu'au dire du Scholiaste de ce dernier livre il était tourné vers le soleil. Le poète donne quelquefois à ce portique l'épithéte de ἐρίδουπος, et de ἐρίγδουπος, parce qu'étant ouvert les vents se jouaient dessous avec bruit: ailleurs il l'appelle πρόδομος, ou vestibule (1). Ce portique était fait en pierres, que le poète dit quelquefois *bien polies*. C'était là qu'on fesait coucher les hôtes et les étrangers de marque, et pour cela on y préparait des lits avec des couvertures de pourpre, et des fourrures sur lesquelles on étendait des tapis (2). Venait ensuite la plus noble ou la principale partie de la maison, qui était une espèce de grande salle, dont le frontispice était chargé de divers ornemens. *L'intérieur.* L'intérieur n'en était pas moins richement décoré: on y voyait des corniches, des frises, des vases, des siéges rangés avec ordre le long des murs, et toutes sortes de meubles, en or, en argent, en bronze, en ivoire et en ambre, comme l'at-

(1) M.r l'abbé Sallier est d'avis que le *Prodomo* était une partie du *Portique*, et qu'il répondait à nos antichambres: Phéitius semble être aussi de cette opinion. Mais Homère, dans les deux endroits que nous venons de citer, se sert des mots Αἴθουσα, et Πρόδομος sans aucune distinction. Aprés avoir dit que les filles de service préparaient sous le *Portique* le lit pour les hôtes, le poète ajoute un peu plus loin qu'ils couchèrent dans le *vestibule*. Il semblerait donc, que, par le mot Αἴθουσα, le poète ait voulu indiquer la forme de cette partie de la maison, et par le mot Πρόδομος le lieu où il était, cette espèce de portique servant peut-être aussi de vestibule ou d'entrée aux appartemens de l'intérieur.

(2) *Ilad.* XXIV. 644. *Odyss.* 297. Goguet observe judicieusement que quelque fût l'usage de cette partie de l'habitation, il n'est pas aisé d'expliquer ce qu'Homére a entendu par le mot auquel on donne généralement la signification de *Portique*. . . . . Ce n'est que par tradition, ajoute-t-il, *dans le même endroit Note* (*a*), que nous donnons au mot Αἴθουσα employé par Homère dans la description de ses palais l'interprétation de *Portique*: les raisons sur lesquelles elle peut être fondée nous sont entièrement inconnues. Il est évident que Αἴθουσα vient de αἴθω, *uro*, *luceo*; mais il n'est pas également prouvé, qu'on s'en servît constamment autrefois, comme le disent les Scholiastes, pour allumer des feux sous les portiques des grandes habitations; et pourtant c'est sur cet usage prétendu qu'ils fondent les raisons de leur explication.

teste la description des palais de Menelas dans le IV.[e], et d'Alcinous dans le VII.[e] livre de l'Odyssée. La partie la plus retirée s'appelait *Thalamus*, Θάλαμος, nom sous lequel est ordinairement désignée la chambre à coucher des époux. C'était, selon Homère, la demeure habituelle des femmes, et c'est là en effet que se retirait souvent Pénélope, pour pleurer l'absence de son époux. Le poète, en parlant du palais de Priam dit, *qu'il était d'un aspect imposant, et avait de beaux portiques: on y voyait cinquante lits en pierre polie à côté les uns des autres, où couchaient les fils de Priam avec leurs épouses. Du côté opposé il y avait pour les filles dans le vestibule et sous le toit douze autres lits également en pierre polie, et à côté les uns des autres, où couchaient les gendres de Priam avec leurs chastes épouses* (1). La chambre à coucher servait aussi de *Gynécée*, ou de chambre de travail pour les femmes; c'est là qu'Hélène était assise au milieu de ses femmes dont elle dirigeait les beaux ouvrages, lorsque Priam vint chercher Pâris. Homère donne encore le nom de *Thalami* à d'autres chambres destinées à divers usages. C'est ainsi qu'il appelle dans le XXI.[e] livre de l'Odyssée la chambre où étaient les armes, et dans le II.[e] celle où l'on gardait l'or, l'argent, les vêtemens, le vin et l'huile. Il parait qu'il y avait une femme de service chargée pour ainsi dire de la garde de chacune de ces chambres; et tel était l'emploi d'Euryclée dans le palais d'Ulysse. Les maisons avaient en outre une partie supérieure, ou second étage, qu'Homère désigne sous le nom de ὑπερῷον. Mais, comme nous venons de le dire, il n'est pas aisé de déterminer précisément à quoi servait cette partie, ni comment elle était distribuée. Il semblerait, selon Homère et son Scholiaste, qu'elle comprenait les endroits à coucher et les cénacles: et en effet on voit dans le IV.[e] livre de l'Odyssée, que Pénélope s'étant retirée avec ses femmes εἰς ὑπερῷ, dans la partie supérieure, s'y endormit après avoir mis le sel et le froment dans la corbeille, et adressé à Minerve sa prière accompagnée de larmes. Telles sont les faibles notions, que nous offre Homère sur les habitations des anciens Grecs (2).

Thalamus.

Partie supérieure.

(1) *Iliad.* VI. 242 et suiv. Nous avons traduit littéralement cet endroit, comme celui peut-être où le poète s'étend davantage sur ce qui a rapport aux habitations, et parce qu'il a toujours été un peu altéré dans toutes les traductions qui en ont été faites en vers.

(2) Quant aux diverses parties des habitations des anciens Grecs,

Toits.

S'il faut s'en rapporter au témoignage de ce poète, le seul qui nous donne quelques renseignemens à cet égard, quelle idée peut-on se former de l'art de bâtir dans ces tems reculés? On n'y savait pas même faire, à ce qu'il parait, des toits inclinés: car, d'après les descriptions qu'il en fait, on a lieu de présumer qu'ils étaient plats, et en forme de terrasse, puisqu'on pouvait dormir dessus. Ainsi, vers la fin du X.e livre de l'Odyssée, il est dit qu'Elpenor s'étant éveillé en sursaut au bruit que firent les compagnons d'Ulysse, et ayant oublié de descendre par le long escalier, tomba du toit où il avait dormi (1). Homère, en parlant du palais d'Ulysse dans le XVIII. livre de l'Iliade, en vante l'élévation et la cour qui était entourée d'un mur et d'une haie, et

Portes.

plus encore les portes, que la force d'aucun homme n'aurait pu briser: circonstance bien importante dans les siècles héroïques, où la Grèce était infestée de brigands. On ne peut s'empêcher de remarquer la bizarrerie de l'usage, qui fesait que ces portes s'ouvraient en dehors du côté de la rue, de manière qu'avant de les ouvrir, il fallait avertir les passans de se tirer à l'écart (2). Il n'est pas aisé non plus de comprendre comment s'ouvraient et se fer-

Clefs.

maient les portes, ni quel était la forme et le mécanisme des clefs et des serrures. Il parait qu'il y avait en dedans une espèce de loquet, qui se levait au moyen d'une courroie, dont le bout passait en dehors. On avait pour clef un instrument de cuivre, crochu à son extrémité ou ayant la forme d'un croissant, avec le manche en ivoire ou en bois. La manière de se servir de cette espèce de clef était de l'introduire par un trou, pour accrocher et lever la courroie attachée au loquet (3).

il faut voir Pollux. *Onomasticum*, liv. I. chap. XVIII. pag. 76 et suiv. et *Pheitius*, *Antiquitat. Homericar. Liv. III. chap. XI.*

(1) Cet usage des toits plats et à terrasse a été commnun à divers peuples, et l'est encore dans plusieurs contrées de l'orient. Il existait chez les Juifs, qui dormaient habituellement sur les toits. Il est prescrit par une loi du *Deutéron.*, chap. XXII., que tous les toits doivent avoir un parapet, pour empêcher sans doute qu'on ne tombât de dessus. Les anciens Romains avaient aussi selon Vitruve des toits plats, où ils montaient pour jouir de la vue de quelque spectacle: ce qu'ils fesaient la nuit à la lueur des lampes.

(2) *Odyss.* XXI. 391. Phot. pag. 196. Térent. *Andria* act. IV. sc. I.

(3) *Odyss.* I. 441. IV. 802. XXI. 6 et 7. M.r Huet, dans ses commentaires à Manilius, a tracé la forme d'une de ces clefs. Telles sont à-peu-prés celles dont se servent encore à présent les Nègres de la Guianne.

Nous ne savons pas précisément comment les chambres étaient éclairées, car Homère ne fait jamais mention de fenêtres proprement dites (1).

Ciona ce que c'était.

Cependant, malgré le peu de notions que nous a laissées ce poète sur ce qu'étaient les édifices dans les tems héroïques, nous aurions un argument en faveur d'une espèce d'ordre d'architecture, si nous pouvions admettre l'interprétation de *colonnes*, donnée par les commentateurs au mot *κίωνα*, dont Homère se sert en plusieurs endroits pour désigner des *supports* ou étais. Mais le vrai sens de ce mot est encore bien obscur pour nous, et les érudits n'ont jamais été d'accord entr'eux sur la forme et la structure de ce qu'il appelle *Ciona*. Quand on veut examiner un peu les lieux où Homère parle de cet objet, on est obligé de reconnaître, que la *Ciona* à laquelle il donne toujours l'épithète de longue, n'était point une colonne, mais plutôt une espèce de grand pilastre composé de pièces de bois dressées au milieu de la salle ou de la chambre la plus grande, pour soutenir et diviser la longue suite des solives qui composaient le toit ou le plancher. On suspendait aussi à ce pilastre divers objets, et surtout les armes. On lit dans le VI.^e livre de l'Odyssée que la Reine, mère de Nausicas, appuyée à cette espèce de support, s'occupait à filer avec ses femmes; et l'on trouve également dans le VIII.^e livre, que c'est près de cette espèce de support, comme le lieu le plus éminent, qu'était assis le chanteur au milieu des convives, pour être vu et entendu de toute l'assemblée. C'est pour cela qu'Ulisse voulant être vu plus aisément de son épouse, alla s'asseoir près de la longue *Ciona*, fesant face vers le bas (2).

(1) Dans les peintures des vases les plus antiques, toutes les fenêtres sont carrées. V. Winkelmann, tom. III. pag. 205, et Minutoli, *Dissert. de dominibus* dans Sallengre, tom. I.

(2) *Odyss.* XXIII. 90. Voy. la lettre déjà citée de Paoli sur l'architecture. (Winkelmann vol. III. pag. 178 et suiv). Goguet, (loc. cit.) remarque qu'Homère ne donne jamais à ses prétendues colonnes le nom de *στύλος*, ou de *στηλὶς*: mot qui signifie proprement une colonne de pierre, mais toujours celui de *Κίονα*, qui signifie un tronc d'arbre ou de gros étais de bois. Il observe en outre qu'on enfonçait dans ces colonnes des chevilles, auxquels on suspendait divers outils, et qu'on y pratiquait même certaines cavités où l'on renfermait les armes. Il remarque enfin que, dans le XXIII.^e livre de l'Odyssée, le poète voulant nous donner une idée de la grosseur de l'olivier, qui servait de support au lit d'Ulysse, le compare à une colonne, et se sert à cet effet du mot *κιων*.

*Temples et édifices publics.*

Il parait, que, non seulement les habitations particulières, mais encore les temples et les édifices publics, étaient aussi en bois. Vitruve dit qu'on voyait encore de son tems à Athènes les restes de l'ancien Aréopage, édifice informe, qui n'était qu'une espèce de cabane recouverte en terre glaise (1). Le fameux temple de Delphes n'était dans le principe qu'une simple hutte couverte de branches de laurier (2). Platon, en parlant d'un édifice qu'on disait se trouver près le détroit d'Hercule, observe qu'il n'était pas fait à la Grecque, mais à la manière des barbares, car il était en pierres. Hérodote dit, en parlant des Gelons, qu'ils avaient des temples dans le genre de ceux des Grecs, c'est-à-dire en bois, comme l'était encore, selon Pausanias, celui de Trophonius, et d'Agamède. C'est à l'usage de ces constructions en bois, que certains écrivains attribuent la cause des fréquens incendies, qui arrivaient dans les anciens temples de la Grèce: aussi M.r Quatremère appelle-t-il le siècle de la guerre de Troie *l'âge des constructions en bois.* « Tout ce que nous pouvons nous déterminer à croire (dit-il), c'est qu'à cette époque l'art de travailler le bois commençait à former des ébauches, qui devaient servir de modèle dans les siècles suivans. Ce n'est que de la substitution des constructions en pierre à celles en bois que doivent dater l'époque de l'art et la distinction des trois ordres d'architecture. Si l'Erée décrit par Pausanias était d'ordre dorique, et si le temple était originairement en bois, il faudra dire que celui-ci n'était pas dorique, ou que le premier n'était pas aussi ancien que l'ont prétendu quelques critiques (3) ».

*L'art du charpentier en grande réputation.*

Il suit de tout ce qui a été dit jusqu'à présent, premièrement; que l'art de l'architecture était encore très-imparfait du tems d'Homère; secondement, que ses différens ordres étaient alors totalement ignorés; troisièmement, qu'à l'exception des enceintes des habitations et des villes, et à part les portes et les escaliers des maisons, la plupart des édifices étaient en bois. Ainsi, plus le silence d'Homère et autres anciens écrivains à l'égard des architectes, mérite d'être remarqué, plus on doit donner de poids aux éloges qu'il fait des ouvriers en bois, dont l'art était mis au rang des professions libérales. On voit en effet dans le XVII.e livre de l'Odissée, que le bon Eumée s'excuse envers Antinoüs, d'avoir in-

(1) Vitruv. Liv. II. chap. I.
(2) Paus *Eliacor.* Liv. X chap. 5.
(3) *Jupiter. Olymp. III. Part., pag.* 184.




G. Castellini f.

vité des inconnus au festin des Procris, en disant de n'y avoir admis que des personnes qui exerçaient un art public:

*Vatem, vel sanatorem malorum, vel fabrum lignorum,*
*Vel etiam divinum cantorem, qui delectet canens.*

Mais puis qu'il est fait mention de murs en pierre dès les tems héroïques, et qu'Homère, comme nous l'avons vu, parle en plusieurs endroits de pierres *taillées* et *polies*, il importe ici d'en indiquer la forme et la construction, quoique ces murs ne puissent être considérés que comme des ouvrages appartenans au genre d'architecture, que nous avons appelée cyclopéenne (1). Le n.° 1 de la planche 91 représente plusieurs de ces constructions, à la manière que Vitruve qualifie d'antique et d'incertaine, et dont on trouve encore en Grèce et dans le Latium des restes d'une antiquité très-reculée. Il n'est point entré de chaux dans l'assemblage des pierres qui les composent; et tels semblent avoir été les murs de Corinthe, d'Eréthrye, de Thèbes et autres villes de la Grèce. « Un ouvrage singu- « lier en ce genre, dit Winckelmann, c'est sans contredit une par- « tie des murs de Fondi dans le royaume de Naples. Ces murs sont « en pierres blanches, polies au dehors, mais toutes d'une forme dif- « férente; il y en a de pentagones, d'hexagones et d'octogones, « c'est-à-dire à cinq, à six et a sept angles, qui sont encastrées « les unes avec les autres, c'est-à-dire sans ciment. On pourra s'en « former une idée sur la troisième planche, que le Marquis Ga- « liani a ajoutée à sa traduction de Vitruve, et d'après les restes « d'un de ces murs antiques existant à Alba, près le lac Fucino, « que Fabretti a fait graver en bois ». Les pierres quadrangulaires étaient posées, surtout dans la construction des murs des villes, les unes sur les autres et sans ciment, de sorte quelles n'étaient fixées à leur place que par leur propre poids, motif pour lequel on n'employait à cela que les plus grosses: c'est de là peut-être aussi qu'était venue la tradition vulgaire, qui fesait de ces murs l'ouvrage des Cyclopes. Il semble, par quelques passages d'Homère, que les murs composés de pierres plus petites, étaient soutenus et renforcés

*Murs d'une construction antique et incertaine.*

(1) Voy. la planche 33 de la *Milice*, et ce que nous avons dit au sujet des murs cyolopéens. Tels étaient encore les anciens murs d'Ostia en Epire, dont l'architecte Sangalli l'ainé a vu et dessiné les restes. Voy. Winkelmann. T. III. pag. 31 et suiv.

par des pieux ou morceaux de bois, avec un lit de terre à peu-près comme nos palissades. Revenant maintenant au n.° 1 de la planche ci-dessus, la lettre L indique le genre de construction appelé par les Grecs *Pseudisodoma*, ou rangée de pierres d'une grosseur inégale. N désigne la construction en grosses pierres, appelée incertaine (1). Le n.° 2 de la même planche représente la porte ou l'entrée de l'édifice appelé le Trésor d'Atrée à Mycène, dont parle Pausanias, et que nous rapportons ici tel qu'il se trouve dans le voyagage de Gell (2). Les murs adjacens à la porte sont composés de grosses pierres carrées, le plus souvent posées régulièrement les unes sur les autres, de manière que les jointures de trois ou quatre rangs de ces pierres forment précisément une ligne perpendiculaire, ce qui imprime à la masse de l'édifice un aspect grossier et barbare. L'architrave est composé d'une seule pierre de quinze pieds de long, et de cinq pieds et cinq pouces d'épaisseur.

*Pourquoi l'architecture avait fait si peu de progrès.*

Nous n'avons traité jusqu'ici que de l'art de bâtir dans les tems héroïques, et nous avons montré que les différens ordres d'architecture étaient entièrement ignorés dans ces tems éloignés. Quelques-uns de nos lecteurs pourraient néanmoins nous demander comment, d'après toutes les merveilles qu'on raconte de la sculpture, et surtout de la toreutique à cette époque, (merveilles que nous avons attestées nous-mêmes en parlant du bouclier d'Achille); et avec la connaissance qu'on devait avoir des principes de la mécanique et de la statique, d'après les raisons que nous en avons données ailleurs, comment, disons-nous, avait pu faire si peu de progrès l'art de bâtir, l'un des plus nécessaires aux besoins de la vie humaine? A cette question nous ne pourrions répondre qu'en répétant ce que nous avons déjà dit à cet égard, savoir; que l'architecture est de tous les beaux arts le plus difficile, attendu que la nature ne lui offre aucun modèle, la cabane n'étant point son ouvrage mais celui de l'homme, qui fut ensuite exécuté en pierres ou en briques; et que cet art est assujetti à des règles, à des mesures, à des calculs: conditions auxquelles le génie naissant ne peut se plier que difficilement, et qui demandent avec l'expérience de plusieurs siècles les

(1) Winkel. T. III. pl. XII. Voyez aussi Agincourt, *Architecture* etc. *Planche LXXI.*

(2) *The Itinerary of Greece etc. compiled in the years* 1801-2-5-6 *by W. Gell. etc. London*, 1810, *Pl.* 8.

secours de la mécanique et des sciences abstraites. Aussi ne fut-ce que fort-tard, comme nous le verrons bientôt, que, dans les siècles historiques même, l'architecture commença à prendre une place distinguée parmi les beaux arts (1).

*Architecture civile des tems historiques.*

*Peu de progrés de l'architecture dans les tems historiques.*

Depuis la guerre de Troie jusqu'au tems de Solon et de Pisistrate, l'histoire Grecque ne présente qu'un petit nombre d'évènemens dignes de remarque. Néanmoins, en lisant les écrits d'Hérodote et de Thucydide, on peut se former quelqu'idée des progrès que fit l'art de l'architecture, depuis l'âge d'Homère jusqu'au fameux siècle de Periclès. Ces deux écrivains, les flambeaux de l'histoire Grecque, fleurirent cinq cents ans avant l'ère vulgaire (2). Or toutes les fois qu'ils parlent des tems, qui leur sont antérieurs, non seulement ils ne disent rien des ordres d'architecture, mais ils donnent même à supposer que les édifices publics et privés de la Grèce étaient encore en bois, et d'une construction grossière (3). Si l'on en croit Strabon, les Grecs n'avaient à cette époque ni aqueducs, ni cloaques, et les rues de leurs villes n'étaient point pavées: ouvrages dont Denis d'Halicarnasse, le plus grand admirateur de cette nation, attribue l'invention au génie des Italiens (4). Selon Pline, les Grecs avaient fait bien peu de progrès dans la mécanique, qui est une science si nécessaire à l'architecture, puis qu'en parlant de l'incendie du fameux temple de Diane, et de sa reconstruction avec plus de magnificence qu'auparavant, cet écrivain dit qu'on ne s'y servit point de grue, de poulies, ni d'aucune machine propre à élever des fardeaux (5). Les colonnes du fameux palais d'Eno-

(1) Winkelmann. Storia etc. T. I. pag. 260.

(2) Environ 447 ans avant la venue du Christ, selon Blair.

(3) Il ne parait pas que les Grecs eussent à cette époque des connaissances trés étendues: car Hérodote nous apprend que, lors de la guerre de Mardonius, dans le V.e siécle avant nôtre ère, l'ignorance des Grecs allait au point de ne pas savoir où était Samos, et de la croire aussi loin d'eux que les colonnes d'Hercule. *Hérod. liv. VIII. chap.* 132.

(4) *Strab. Geogr. Lib. V. Dionys. Histor. Liv. III. chap.* 67.

(5) *Magnificentiae vera admiratio extat templum Ephesiae-Dianae... Summa miracula, epistylia tantae molis attolli potuisse. Id consecutus est ( architectus ) aeronibus arena plenis, molli clivo super capita columnarum exagerato, paulatim exinaniens imos, ut sensim opus in cubili sederet.* Plin. Histor. Liv. XXXVI. chap. 14. sect. 21.

maüs devaient être en bois : car on en conservait encore une comme une chose précieuse dans le plus beau siècle de l'art. Telles étaient aussi celles qui servaient de support au monument d'Ossilée, et au temple de Junon Eleate, et enfin les colonnes de l'ancien temple de Neptune équestre à Tégée, dont on attribuait la construction à Agamède et à Trophonius, et que l'Empereur Adrien fit enclorre religieusement dans un autre temple (1). M.r Quatremère fait une réflexion fort-juste, lorsqu'en parlant des restes de ces monumens, et des colonnes en bois qu'on voyait, au dire de Pausanias, accouplées avec une en marbre dans l'opistodome de l'Erée, ou temple de Junon à Olympie, il dit : « Les Grecs, en nous conservant les premiers monumens de leur religion et de leur histoire, nous ont donné, sans s'en douter, les notions les plus certaines sur la génération de leurs arts „.

*Aucun monument d'architecture antérieur de cinq siècles à l'ère vulgaire*

C'est donc en vain qu'on chercherait dans la Grèce quelque monument d'architecture proprement dite, dans l'espace de tems qui s'écoula entre l'époque de la guerre de Troie, et le cinquième siècle avant notre ère : siècle le plus brillant pour les sciences et les arts, vers le milieu duquel fleurit Périclés, et avec lui les grands artistes qui ont rendu les Grecs si célèbres. Le passage de cette époque à celle de Periclés est celui de l'art encore inculte et esclave de la nécessité : à l'art considéré dans toute sa force, dans tout son éclat et parvenu au plus haut degré de perfection. Quiconque examine l'état de l'architecture Grecque en comparant entr'elles ces deux époques, est comme le voyageur qui, après avoir marché long-tems à travers un pays où il n'a rencontré que des hutes sauvages, se trouve tout-à-coup dans l'enceinte d'une belle ville, où la délicatesse du goût et l'éclat des richesses rivalisent avec la noblesse et la magnificence des édifices. Il éprouve un sentiment de surprise, dont il ne peut contenir les élans. Les temples, les portiques, les gymnases, les théâtres attirent tour-à-tour ses régards ; et quoiqu'il ne les voie encore que de loin, il ne laisse pas de distinguer le caractère et la destination de chacun de ces édifices ; il les voit pour ainsi dire s'offrir à lui sous une forme d'architecture d'autant plus belle, qu'elle est la plus convenable à chacun d'eux. Mais ce n'est pas seulement Athènes qui brille de tant de splendeur aux yeux de notre imagination : presque toutes les villes

*Siècle de Periclès.*

(1) *Pausan. Eliacor.* Liv. V. chap. 10 et 20. Liv. VIII. chap. 10.

de la Grèce, animées de la même ardeur, ne semblaient occupées que du soin de se remplir de monumens de tout genre, et se disputaient la palme qu'elles enviaient toutes à la ville de Pallas. Ces idées, dit un illustre écrivain, qui ne s'écartent guères de la réalité, sont précisément celles qu'on se forme des pays des Fées, mais des Fées héroïques (1). A cette époque, des circonstances heureuses contribuèrent aux progrès de l'architecture; le degré de perfection où étaient déjà parvenus les autres arts, et surtout la sculpture, dont l'exemple devait l'exciter puissamment à se dépouiller de sa rudesse primitive; la forme même du gouvernement devenu monarchique, gouvernement le plus favorable aux grands ouvrages d'architecture, à cause de l'intérêt qu'a la politique à tenir le peuple occupé à des travaux considérables (2); la nécessité de rebâtir les temples détruits par les Perses, et l'ambition de donner à ces nouvelles constructions une noblesse, une solidité et une magnificence, qui fussent comme un témoignage vivant et un trophée des victoires remportées sur ces barbares; les communications que les circonstances de la guerre contre les Perses renouvellèrent ou rendirent plus fréquentes entre les Grecs et leurs colonies d'Asie, qui, comme nous le verrons bientôt, avaient appris des peuples voisins à perfectionner leurs arts et leurs mœurs (3);

*Causes du perfectionnement de l'architecture.*

(1) *Hist. de l'Acad. des Inscript. etc.* T. XXIII. pag. 310.

(2) Aristote (*Politic. liv. V. chap.* 11) attribue à cette politique la construction des pyramides d'Egypte, les grands ouvrages de Polycrate à Samos, les monumens des Cipsélides, et l'érection du temple de Jupiter Olympien à Athènes par les Pisistratides.

(3) « Il nous est permis de croire (dit à ce sujet M.r Quatremère, pag. 217), que si la guerre des Perses et ses glorieux résultats furent pour les villes d'Athènes et de Sparte, (car c'était alors qu'on construisait dans cette dernière ville le portique des Perses) l'occasion ou la cause de nouveaux embellissemens, et des progrès que fit l'architecture des temples, l'exemple qui fut donné par quelques monumens célèbres de cette époque, communiqua à tout le reste de la Grèce une impulsion, qui s'étendit même jusque dans ses parties les plus éloignées.

Il est, comme on le sait, une espèce de mode qui préside aux arts comme aux opinions et aux autres choses humaines. Dès que quelque grand ouvrage vient à ouvrir la voie, la foule des imitateurs s'y précipite, et l'on ne trouve plus dans tout ce qui se publie ensuite que la répétition plus ou moins variée d'une même conception originale. A diverses époques de l'histoire moderne, on a vu se renouveller l'effet de

enfin le goût exquis des Grecs, favorisé par la nature même de leur pays, qui était peu étendu et partagé en plusieurs petits états, furent autant de causes qui les détournèrent des constructions gigantesques, pour lesquelles il faut beaucoup de moyens et une grande population, et les portèrent à ne s'attacher qu'à la beauté des formes, à la variété et à l'élégance des parties, et au soin d'allier dans leurs ouvrages la sculpture à l'architecture. Aussi est-ce à cette époque qu'on peut rapporter la restauration ou réédification des temples. Et en effet, ce fut à-peu-près dans le même tems que furent élevés le temple de Minerve à Athènes, et celui de Cérès à Eleusis, et tous les deux sous l'administration de Periclés: ce dernier fut construit avec l'argent provenant du butin fait par les Eléens dans la guerre de Pise, tandis que l'architecte Libon élevait à Olympie le temple de Jupiter parfaitement semblable au fameux Parthénon, et avec l'or et les tributs des alliés (1).

*Edifices élevés par Periclès.*

Mais nul écrivain ne nous a donné des détails plus précis que Plutarque dans la vie de Periclès, sur les progrès que fit l'architecture à cette époque si glorieuse pour les Grecs. « Les ouvrages de « Periclès, dit-il, méritent d'autant plus d'admiration qu'ils ont « été faits en très-peu de tems, et pour durer des siècles. Dès le « moment de leur construction, ils avaient un caractère de beauté « solide et antique, et ils ont conservé jusqu'à nos jours une espèce « de vigueur et d'éclat, qui les ferait prendre pour des ouvrages ré- « cens. On y voit briller je ne sais quel air de nouveauté qui est à « l'épreuve des injures du tems, comme s'ils étaient animés d'un es- « prit toujours vert, et d'une vie qui ne vieillit jamais. Phidias était « le directeur et l'intendant de toutes ces constructions, quoiqu'il « y eût à chacune d'elles en particulier des architectes et des ou- « vriers très-habiles, tels qu'Ittinus et Callicrate qui bâtirent le « temple de Pallas, lequel avait cent pieds sur toutesfaces; Chorèbe, « qui avait commencé l'édifice où se fesaient les initiations à Eleusis,

cette direction uniforme, donnée en même tems, et dans un même sens à tous les peuples qui étaient unis par une même religion et les mêmes usages. Tous les grands édifices gothiques, dont nous admirons encore le luxe dispendieux et la légéreté, furent construits presqu'à la même époque dans toutes les grandes villes de l'Europe Chrétienne. Le temple de S.t Pierre de Rome a changé ensuite, et presque dans le même instant, la forme et la disposition des édifices sacrés. Presque toutes les coupoles de l'Europe sont des ouvrages du même siécle ».

(1) Pausan, liv, V. chap. 10.

« édifice dont il posa sur le niveau du pavé le premier rang de colon- « nes, qu'il joignit à l'architrave, et sur lequel après lui Metagène « Sipezien plaça la bande et dressa le second rang; Xenoclès de Colar- « gène, qui éleva la lanterne au dessus du sanctuaire; et Callicrate qui « se chargea de la construction du long mur, au sujet duquel Socrate « disait avoir entendu lui-même Periclès exposer son avis „. Nous voilà « donc arrivés au siècle de l'architecture proprement dite, à l'art déjà soumis à des lois fixes, et divisé en trois différens genres vulgairement appelés *Ordres*, qui sont; le *Dorique*, l'*Ionique* et le *Corinthien*. Nous allons traiter de chacun de ces ordres en particulier.

## *Ordre dorique.*

*L'ordre* dorique *constitue la vraie architecture Grecque.*

Des trois ordres d'architecture, celui qu'on peut à tous égards regarder comme originaire et appartenant entièrement aux Grecs, et qui offre en lui-même un type, un système d'imitation et de proportion, est sans contredit le *dorique*, qu'on pourrait par conséquent appeler *ordre* par excellence. Cet ordre n'a nul rapport avec aucun autre genre d'architecture antérieure à celle des Grecs. En lui se trouvent les vrais principes et les règles de l'art, ensorte que les autres n'en sont que des conséquences, où des modifications (1). Aussi les monumens les plus célèbres qui nous restent de l'architecture Grecque sont-ils presque tous d'ordre dorique: de quoi on ne doit pas plus être surpris, dit un illuste écrivain, que

(1) V. *Quatremère, Architecture*, Tom. II. pag. 235. *Encyclop. méthod.* etc.

Il est à observer que, par le mot général d'*ordre*, il faut entendre la variété des formes et des proportions de la colonne et de l'entablement. L'ignorance où l'on était des monumens Grecs dans les derniers siécles, les innovations faites par les Romains, l'usage, la diversité des écoles et des doctrines de certains architectes, avaient établi la distinction de deux ordres doriques, qui différaient par le style, le caractére, les proportions, et surtout par le manque ou l'addition de la base. Lorsque l'ancien ordre dorique reparut, ou dans les dessins des voyageurs, ou dans quelqu'édifice moderne, il fut regardé comme un ordre totalement nouveau, ou comme une ébauche grossiére de cet ordre antique. Les découvertes successivement faites de monumens du plus beau siécle de la Grèce, ont levé toute espéce de doute sur l'existence d'un seul ordre dorique, dont le moderne n'est qu'une modification introduite par l'abus, dans l'ignorance où l'on était de monumens authentiques, et du vrai caractère du dorique Grec.

de trouver en Grèce des monumens de l'architecture Grecque. Nous avons vu plus haut que, dès les tems héroïques, l'art de travailler le bois préparait des modèles au génie imitateur, qui devait se développer dans les siècles suivans. Or l'ordre dorique nous retrace précisément la construction primitive des maisons en bois, ou des cabanes, déjà portées à un certain degré de perfection chez un peuple qui avait fait de grands progrès dans la civilisation et l'étude des arts, et qui avait commencé à prendre le goût des commodités de la vie (1). Ces maisons ou cabanes ne perdirent rien de leur

(1) Quelques-uns de nos lecteurs croiront peut-être pouvoir nous taxer ici de contradiction, pour avoir dit plus haut, que l'architecture était le plus difficile des arts, parce que la nature ne lui offre aucun modèle à imiter, tandis que nous présentons maintenant la cabane construite par le charpentier, comme l'ouvrage qui lui a servi de modèle; mais cette contradiction apparente s'évanouira bientôt, quand on voudra faire les réflexions suivantes. D'abord, la cabane considérée comme modèle de l'art, n'est point l'ouvrage de la nature, mais une production de l'industrie de l'homme. Lui seul en est l'inventeur : ce qu'on ne peut pas dire de la sculpture et de la peinture, qui ont trouvé dans la nature même une foule d'objets d'imitation, entr'autres l'homme, le plus bel ouvrage de la création, et le plus parfait des modèles. Eh ! qu'on ne dise pas que la cabane est elle-même une imitation des antres et des cavernes, qui ont été les premières habitations du genre humain : car si l'homme a pu prendre de ces asiles souterrains l'idée des voûtes et des arcs, ils n'ont pu lui fournir celle d'une habitation compliquée et composée de diverses parties, comme la cabane. Ces souterrains offrent une monotonie de formes, dans lesquelles l'architecte n'aurait trouvé qu'une répétition continuelle des mêmes parties. En second lieu, l'architecture est le seul des beaux arts, qui dépende d'un systême volontairement établi, et d'une imitation pour ainsi dire métaphorique. Car, après s'être créé son modèle primitif, c'est-à-dire la cabane, elle dut nécessairement chercher à imiter la nature, ou, ce qui est la même chose, étudier les règles que lui présentait cette mère bienfesante, pour donner à ses constructions cette variété, cette harmonie, cette beauté, enfin toutes les propriétés qui sont de l'essence des beaux arts. Elle vit que la nature présentait dans tous ses ouvrages des proportions de qualité et de quantité, qui se trouvaient dans chacune des parties comme dans leur ensemble. Elle vit que la sculpture, sa sœur déjà adulte, en marchant sur les traces de la nature, s'était soumise elle-même à ces variations; elle ne fit donc qu'appliquer à la cabane les leçons de cette même nature; et ses conceptions lui fesant généraliser chaque jour davantage l'idée de son premier type, elle devint elle-même un

première forme; mais leurs supports, leurs vestibules, les combles, les plafonds, enfin toutes leurs parties ainsi que leurs proportions reçurent des modifications, qui les disposaient à tous les embellissemens, et à toutes les transformations dont ils pouvaient être susceptibles. Les habitans les plus aisés commencèrent à faire usage

*Elles imitent la construction des cabanes.*

art d'imitation, c'est-à-dire qu'elle mit aussi en pratique les principes et les régles que lui indiquait la nature, et parvint ainsi à faire de la cabane, son premier modèle, un ouvrage de l'art. « Ce n'est donc plus, dit un illustre écrivain, dans la cabane d'où elle sortit, ni dans l'homme qui lui servit de modéle, mais dans la nature entière qu'elle chercha ensuite ses objets d'imitation. L'ordre même qu'elle lui psésente devint son génie. En copiant les ouvrages du charpentier, elle forma pour ainsi dire, la charpente de l'art: l'imitation analogique du corps humain, par l'étude des proportions, et l'application qui en fut faite, revêtit ce squelette de formes réguliéres, qui lui donnèrent en quelque sorte le mouvement et la vie. L'imitation générale de la nature dans ses principes d'ordre et d'harmonie, relativement aux affections de nos sens et aux perceptions de notre entendement, lui donna ensuite une âme, et en fit un art, non plus d'imitation, mais rival de la nature même. Ainsi cet art, qui semble, comme les deux autres, dépendre de la matière, est en effet plus qu'eux idéal, intellectuel et métaphorique » *Encycl. méth. Architect.* T. I.er pag. 120.) Nous terminerons ces réflexions par ce passage d'Algarotti. *Il est certain que l'architecture est d'un tout autre ordre que la poèsie, la peinture et la musique, qui ont devant elles des modèles du beau: avantage que n'a pas la première. Celles-ci n'ont en quelque sorte qu'à ouvrir les yeux, à contempler les objets qui nous environnent, et à se former sur eux un systême d'imitation. L'architecte au contraire doit s'élever par la pensée, et chercher des modèles dans les choses les plus générales et les plus éloignées de la vue de l'homme: en sorte qu'on pourrait dire d'elle avec raison, qu'elle tient dans les beaux arts la place qu'occupe la métaphysique dans les sciences. Mais quoique sa manière de procéder diffère de celle des autres, sa perfection n'en consiste pas moins dans ce qui fait la perfection de celles-ci, qui est la variété et l'unité dans ses productions, de manière à ce que la répétition continuelle des mêmes objets, ou leur diversité, ne puisse pas engendrer dans l'esprit de celui qui les contemple satiété ni confusion, mais qu'il en résulte au contraire un sentiment de plaisir, qui est l'effet que produisent nécessairement les objets dans lesquels on aperçoit de l'ordre et de la nouveauté: perfection que les philosophes admirent dans les ouvrages de la nature notre mère première, et source unique de toutes nos connaissances.* Essai sur l'architecture.

de matériaux plus solides pour leur construction. Les pierres et la brique mis en œuvre avec un ciment quelconque furent substitués au bois; mais on eut soin, dans l'emploi de ces matières, de ne rien changer à la forme, qu'une longue habitude avait déjà fait prendre aux habitations. Dès qu'on eut reconnu que ces nouveaux édifices avaient plus de solidité, on ne tarda pas à adopter un mode de construction, qui, tout en conservant le premier type, ne s'exécutait pourtant plus seulement par les charpentiers, mais demandait encore le concours d'autres ouvriers, qui en firent un métier particulier, dont ils transmirent l'exercice à leurs successeurs, par la simple pratique qui passe du maître au disciple sans aucune altération. Ce nouveau genre de construction étant devenu peu à peu un modèle pour l'art, et pour les peuples accoutumés à le voir depuis une longue suite d'années, acquit la force et l'autorité d'une loi de la nature. Telle fut la marche de l'art dans l'origine et les progrès de l'ordre dorique ou de l'architecture. « L'art, dit encore M.[r] Quatremère, ne transforma pas si tôt ni du premier instant les arbres en colonnes: ce ne furent d'abord que des supports informes, puis des piliers grossiers, et enfin des piliers polis et arrondis; et la colonne dut passer par une infinité de combinaisons et d'essais plus ou moins heureux, avant de présenter le résultat des plus belles proportions, et l'assemblage de la solidité et de l'élégance, ou un objet aussi utile qu'agréable à la vue (1). Il en arriva

(1) Le P. Paoli est d'avis que les anciens ont puisé l'idée des colonnes dans la forme des pyramides, qui, au rapport d'Hérodote, existaient en Egypte plus de mille ans avant Homère. Cette écrivain donne pour origine aux pyramides les tas de pierre, qu'on était dans l'usage d'élever sur les tombeaux, ou dans les lieux dont on voulait conserver la mémoire. Ces pierres étaient rassemblées confusément en un monceau, qui avait la base plus on moins large, et se terminait en pointe. En resserrant davantage cette base, et en liant les pierres entr'elles, on forma des obélisques et des aiguilles, dont on fit même quelques-unes d'une seule pierre. « Or, quelle diversité, ( c'est ainsi qu'il conclut ), y a-t-il entre une colonne et une aiguille? Si l'on en croit Apion, Moyse substitua les colonnes aux obélisques, pour mesurer par leur ombre le cours du soleil: qu'on supprime en effet dans une aiguille les angles, qu'on la tronque à une hauteur quelconque, et l'on aura la colonne antique, large à sa base, qui affecte la forme pyramidale, et se retrécit considérablement à son sommet, comme les colonnes orientales, et celles des deux temples de Pestos ». Let. sur l'Archit. pag. 166 et suiv. Lais-

de même des chapitaux, des entablemens, des frontons, des plafonds etc. La plus chétive cabane d'un pêcheur ou d'un sauvage, nous offre encore aujourd'hui les parties essentielles qu'on distingue dans l'architecture. Mais l'intervalle qui se trouve entr'une cabane et le Parthénon, est le même que celui qui sépare du siècle de Périclès la rusticité de l'état de nature. Ce n'est qu'en remplissant cet intervalle par les productions d'une industrie toujours croissante, que nous pouvons rendre compte de la formation d'un système d'architecture, et de l'invention d'un ordre „.

*Caractères de l'ordre dorique.*

Pour donner encore plus de clarté à tout ce que nous venons de dire à ce sujet, nous allons examiner les caractères qui constituent le véritable ordre dorique des Grecs. D'abord, cet ordre se

sant cette hypothèse du P. Paoli à la critique de nos lecteurs, nous nous bornerons à remarquer qu'elle naît de l'opinion que nous avons déjà combattue, qui est que les arts ont tous pris naissance en Egypte, d'où ils se sont propagés dans les autres pays. Mais qui ne voit au contraire, combien il est plus naturel de faire dériver l'idée de la colonne du poteau qui soutient l'édifice, plutôt que d'une pyramide, qui ne peut être transformée en point d'appui et en colonne, que par une suite d'opérations compliquées? La différence entre un poteau et un support quelconque en pierre, ne consiste proprement que dans la matière. Le poteau ou l'arbre, qui va toujours en diminuant vers sa cime, a bien pu aussi fournir l'idée du retrécissement de la colonne. Le même auteur établit une autre hypothèse, qui ne nous parait pas plus heureuse que la précédente, pour prouver que les cannelures tirent également leur origine de l'obélisque et de l'aiguille. « Supposons, dit-il, un obélisque à quatre faces; qu'on en applanisse les angles, et elle aura une forme octangulaire : si l'on applanit encore ces nouveaux angles, on obtiendra une figure à seize plans, et continuant à applanir ces autres petits angles, on aura une autre figure presque cylindrique composée de trente-deux petits-plans, sur chacun desquels traçant une rainure, on aura la colonne ronde et cannelée ». Mais comment se persuader que, pour ajouter à leurs colonnes un ornement aussi simple que les cannelures, les anciens aient dû passer par toutes ces opérations, qui supposent des calculs, et des connaissances assez étendues de géométrie? L'art ne pouvait-il pas trouver un procédé plus facile, soit en observant l'écorce de quelques arbres qui parait faite à plis et comme cannelée, ou la trace des goutes d'eau tombant le long du fût de la colonne, où elles laissaient des traces parallèles non désagréables à la vue, et en cherchant à les imiter? L'usage des cannelures parait au contraire très-ancien, non seulement chez les Grecs, mais même chez d'autres peuples: car on lit au chap. VII. v. 24 du III.e livre des Rois, que les colonnes du temple de Salomon étaient cannelées.

distingue des autres par le manque de base. Sa colonne s'élève immédiatement du sol, ou du soubassement, sans socle, sans tore et sans filet. La forme en est généralement pyramidale, car son diamètre par le bas est plus grand quelquefois d'un quart et même d'un tiers que celui de la partie supérieure mesurée sous le chapitau: ce qui produit dans cette colonne un renflement sensible appelé par les Grecs *entasi*, et lui donne un caractère sublime de force et de solidité: caractère auquel ajoute encore le manque de base, par la raison que tout corps qui repose sur un autre, annonce toujours une composition fragile, tant dans ses élémens que dans ses moyens. Aussi la colonne sans base, selon l'expression de Vasari sur un autre objet, *semble*-t-elle *vraiment née sans murs*. Et en effet, les colonnes en général devraient être sans base, attendu que les pilastres ou supports dont elles sont l'image n'avaient pas besoin anciennement de ce supplément. Les *cannelures* sont en petit nombre, larges, peu profondes, et le plus souvent se terminent par le haut en ligne droite. Les *chapiteaux* n'ont pas l'*astragale*, mais seulement un ou plusieurs *colarins* qui séparent les cannelures de l'*ove*. Le chapiteau n'est composé que de trois parties, savoir; le *colarin*, l'ove avec ses *gradetti*, et l'*abaque* ou *cymaise*, qui gagnent de force et deviennent plus saillans, à mesure qu'ils s'éloignent du fût de la colonne. La proéminence marquée de l'abaque, et le ton, pour ainsi dire, mâle et fièrement prononcé de tous les membres, donnent à ce chapiteau un air majestueux et un caractère imposant; mais il conserve en même tems l'image du premier type, et n'offre d'autre différence essentielle que dans la matière, c'est-à-dire la pierre ou le marbre qui ont remplacé le bois. Et en effet, ces mêmes colarins qui ne semblent mis là que comme un simple embellissement, nous rappellent les cordes qui servaient à fixer par le haut la colonne lorsqu'elle était en bois. Le même caractère de vigueur, de simplicité et d'énergie se fait remarquer dans l'entablement. L'*architrave* n'est plus divisée en plusieurs bandes, mais seulement couronnée d'un reglet. La partie la plus riche consiste en une frise, qui est composée d'une *métope* et de *triglyphes* cannelés ou façonnés à gouttes d'eau, dans la supposition que l'eau, en s'écoulant par la gouttière, se soit en effet échappée par les mutules, ou *modillons*, ensuite par les *triglyphes* où elle se termine véritablement en gouttes; mais cette richesse nous retrace

toutefois les types de la construction primitive, tellement que l'idée du besoin y domine toujours sur celle de l'agrément et de la grâce. Et en effet ces *triglyphes* ne sont autre chose que les extrémités des poutres qui supportaient anciennement le plancher, lesquelles sortaient en dehors et s'appuyaient sur un autre poutre soutenue par des colonnes; et ces *métopes*, ornées de peintures et de bas-reliefs nous rapelent l'espace qu'on laissait vide autrefois, pour que l'air pût circuler librement entre les pièces de bois (1). Ce type primitif se reconnait également dans la *corniche*, qui n'est composée que d'un petit nombre de parties avec de simples profils, et soutenue par des *modillons* un peu inclinés, pour représenter le poids et comme l'effort du toit, dont les côtés se rencontrent à angles droits, et ont fourni dans cette jonction l'idée des frontons (2). Ainsi donc l'ordre dorique n'est que l'image des premières habitations en bois, depuis transformées en pierres: image embellie ensuite par l'art, et par la sculpture, et qui s'est perfectionnée successivement, à mesure que les peuples ont acquis plus d'aisance et de richesses. Voy. les n.or 4 de la planche 91, 1 et et 2 de la planche 92.

*L'origine de l'ordre dorique inconnue.*

Mais si l'ordre dorique tire son origine des premières constructions en bois, exécutées depuis en pierre et en marbre; s'il est vrai que cet ordre seul constitue la véritable architecture Grecque; et si la même époque, l'âge heureux de Periclès, a vu s'élever selon les règles de cet ordre les plus fameux édifices, non seulement dans la Grèce proprement dite, mais encore en Sicile et dans la Grande Grèce, il s'ensuivra qu'il serait bien difficile de dire chez quel peuple de la Grèce ce genre d'architecture a commencé à s'introduire. Nous manquons tout-à-fait de données sur ce point. Le tems nous a ravi les écrits de Silenus, sur les proportions de l'ordre dorique; de Théodore sur le temple de Samos, qui était dans le même ordre; et de tant d'autres architectes Grecs, qui auraient

(1) Au moyen de cette hypothèse sur les anciennes métopes, Winckelmann explique parfaitement un passage d'Euripide, dans son Iphigénie en Tauride, où ce poète raconte que Pilade proposa à Oreste de passer dans le temple de Diane par les triglyphes, et à l'endroit où se trouvait le vide: passage qui n'avait pas été bien entendu par Cantero, ni par Barnes.

(2) Voyez d'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek, and Roman antiquitys from the Cabinet of etc. Hamilton*, Tom. I. pag. 77 et suiv.

pu répandre un grand jour sur cette question. Nous n'avons donc que Vitruve, auteur latin, qui est ancien pour nous, mais trop moderne par rapport à l'antiquité de l'ordre dorique. C'est lui qui nous a transmis une étymologie de cet ordre à l'usage des Grecs, qui, au moyen d'un petit changement dans la désinence d'un mot, donnaient souvent aux peuples, aux villes et aux arts des généalogies fabuleuses, qui sont aujourd'hui rejetées par la saine critique. Vitruve nous apprend donc que cet ordre fut inventé par Dorus. Ce *Dorus*, dit-il, liv. IV. chap. I.er, *fils d'Hellenus et de la nymphe Ottico, fut Roi de toute l'Achaïe et du Péloponnèse. Il bâtit anciennement une ville dans le pays d'Argos, et un temple dans le lieu consacré à Junon; et ces constructions, élevées d'abord sans dessein, sont celles qui nous offrent le premier modèle de l'ordre dorique. On bâtit ensuite dans d'autres villes de l'Achaïe plusieurs autres temples suivant le même ordre, quoiqu'on n'en connût pas encore les vraies proportions.* Un peu plus loin il ajoute, que les Ioniens ayant bâti un temple *à Apollon Panionius, semblable à celui qu'ils avaient vu en Achaïe, ils lui donnèrent aussi l'épithète de dorique, parce que le premier qu'ils avaient vu construit de cette manière, l'avait été dans la ville des Doriens.* Mais, outre l'incertitude de ces faits, qui appartiennent aux tems fabuleux, et la difficulté qu'il y a de concevoir comment le temple de Dorus s'est trouvé *par hazard* d'ordre dorique, Vitruve est ici en contradiction avec ce qu'il dit ensuite au chapitre II. du même livre, où il pense comme nous, que cet ordre tire son origine des premières constructions en bois. *C'est d'après cela*, dit-il, *et à l'imitation de ces constructions en bois, que les artistes ont ensuite bâtit les temples, et les ont ornés de sculptures tant en pierre qu'en marbre. Ces modèles, auxquels ils crurent devoir se conformer, leur venaient des anciens, qui, après avoir placé en travers sur deux murs des pièces de bois, dont un des bouts s'appuyait sur le mur de dedans, et l'autre sur celui de dehors, de manière à ce que ces bouts dépassassent les murs, remplirent de maçonnerie l'espace qui se trouvait entre ces pièces de bois, et couronnèrent cet ouvrage de corniches, et de frontispices ornés avec goût. Ils scièrent ensuite horizontalement, et perpendiculairement aux murs, les extrémités de ces poutres; et comme ces bouts produisaient un effet désagréable, ils appliquèrent dessus des espèces de tablettes, dans le genre à-peu-près de ce qu'on appelle aujourd'hui les triglyphes, et les enduisirent de cire bleue, pour que l'aspect de ces coupures ne blessât pas*

*Quel degré de foi méritent les assertions de Vitruve.*

*la vue. Cest-là ce qui, dans les ouvrages d'ordre dorique, donna naissance à la métope et au trygliphe* (1). Ainsi donc, de l'avis de Vitruve même, ce n'est point au hazard, mais à l'art du charpentier qu'il faut attribuer l'origine du genre dorique (2). Ce genre d'architecture n'étant autre chose que le perfectionnement de celui qui fut d'abord en usage chez les Grecs, et que l'art soumit ensuite à des règles de proportion, doit être regardé comme une invention qui leur est propre; il n'a de rapport avec l'architecture des autres pays, qu'en ce que les arts ont de commun chez tous les peuples, c'est-à-dire que dans ce qu'ils tiennent de la nature de l'esprit humain. Mais on ne peut pas dire que l'invention de cet ordre appartienne aux Doriens exclusivement. Rien de plus trompeur que les conjectures fondées seulement sur les noms, lorsqu'il s'agit d'inventions Grecques. Souvent sur de faibles apparences de vérité, on a donné aux choses des dénominations qui n'ont aucun rapport direct avec elles. Une tradition équivoque sur un monument ou un artiste, a suffi quelquefois pour rendre un pays celèbre, et pour établir une opinion, à laquelle l'usage s'est insensiblement conformé. Les vases de terre cuite et peints qu'on trouve en Grèce et en Sicile, ont reçu le nom de *vases Etrusques*, non parce qu'ils sont tels, mais parce que les premiers dont on a eu connaissance en Italie, ont été découverts en Etrurie (3).

(1) Nous croyons à propos d'avertir nos lecteurs, que les passages que nous venons de rapporter, comme les suivans, sont pris du Vitruve illustré par le marquis Galliani.

(2) Vitruve semble ici, non seulement peu connaître l'histoire de l'architecture Grecque, mais même n'avoir jamais vu les anciens monumens d'ordre dorique, qui existaient de son tems: car il dit, liv. IV. chap. III., que l'ordre dorique n'est pas celui qui convient le mieux aux édifices sacrés; et pourtant c'était celui qui régnait dans la construction du Parthénon, du temple de Jupiter Olympien, ainsi que dans celle des grands temples de Pestos, d'Agrigente et autres lieux. Les proportions qu'il nous en donne, prouvent qu'il n'avait point observé ces monumens sur les lieux, mais qu'il s'en était tenu à des traductions imparfaites, comme nous le démontrerons ailleurs.

(3) M.r Quatremère nous apprend qu'on donna pendant quelque tems en France le nom de *Pestos* à l'ordre dorique, qui est celui des monumens de Pestos, peut-être parce qu'on ignorait qu'il existait en Grèce des monumens du même ordre d'architecture. « Il n'y a eu, dit-il ailleurs, ni un premier statuaire, ni un premier architecte, ni un inventeur de

Un art n'étant que l'effet de combinaisons successives, ou le produit insensible des tems et des observations de plusieurs hommes, il n'est pas possible d'assigner une époque précise, où l'on puisse dire qu'il est né : aussi les arts, à proprement parler, n'ont-ils pas eu d'inventeurs certains.

*L'ordre dorique n'est pas né en l'Egypte.*

Concluons donc de tout ce qui précède, que c'est à tort que quelques écrivains ont prétendu que les Grecs avaient emprunté des Egyptiens l'ordre dorique. Quel rapport y a-t-il en effet entre les constructions colossales de l'Egypte, et les belles proportions de cet ordre d'architecture ? Les premières ne présentent que le caractère monotone et sans élégance, que leur ont imprimé la nature du pays et les besoins des habitans; mais les monumens d'ordre dorique, en réunissant la grâce à la solidité, nous montrent les progrès de l'art, et diffèrent autant de ces masses énormes, que les belles statues Grecques diffèrent des statues gigantesques de l'Egypte. Qu'il se trouve des colonnes courtes et massives dans quelques monumens d'ordre dorique, ainsi que dans l'architecture Egyptienne, faudra-t-il en conclure que l'architecture Grecque a tiré de celle-ci son origine? Ces rapports sont trop vagues et trop incertains, pour établir un système de généalogie. Ce système pourra bien s'appliquer au chapiteau corinthien, qui offre une analogie plus distincte avec le chapiteau Egyptien, comme nous le verrons, mais jamais à l'ordre dorique, duquel il ne pourrait se rapprocher que par un caractère général, aussi éloigné de l'élégance que de la pesanteur des formes : autrement on pourrait, par le même abus d'analogie, conclure aussi que l'architecture dorique est passée de l'Amérique ou des Indes en Gréce, parce qu'on trouve également dans ces contrées des monumens avec des colonnes courtes et massives.

*N'est pas non plus originaire de l'Etrurie.*

L'amour de la patrie, et le désir de donner à l'Italie un genre d'architecture qui lui appartînt entièrement, firent éclore, dans la moitié du dernier siècle, un nouveau système, dans lequel on prétendait que l'architecture était passée de l'Egypte en Etrurie, où elle se produisit sous les formes de l'ordre appelé depuis *Etrusque* ou *Toscan*; et que c'est de cet ordre que les Grecs prirent ensuite le modèle de leur architecture dorique. Ce système, ex-

l'astronomie. Il n'y a pas d'art, qui, à proprement parler, ait été inventé : car on ne pourrait pas honorer du nom d'art ces ébauches grossières, par où ont dû commencer la peinture, la sculpture et l'architecture.

posé d'abord comme une conjecture par M.r d'Hancarville dans son discours préliminaire aux illustrations des vases d'Hamilton, a été ensuite soutenu avec beaucoup d'érudition par le P. Paoli dans son magnifique ouvrage, publié à Rome en 1784, sous le titre de *Ruines de la ville de Pestos, appelée aussi Possidonie.* Nous croyons à propos de nous arrrêter un peu sur une question aussi fameuse, dont l'examen ne jetera pas peu de lumière sur le système que nous avons adopté. A part l'histoire fabuleuse rapportée par Grosley, on saura que les monumens de Pestos ou Possidonie, ancienne ville de la Grande-Grèce sur le golfe de Salerne, actuellement détruite, étaient restés ensevelis dans l'oubli, lorsque vers la moitié et plus du dernier siècle, le Comte Gazzola de Plaisance, grand amateur des beaux arts, les rendit à la connaissance du monde littéraire. Il en fit prendre des dessins, qui n'ont cependant été publiés par le P. Paoli qu'en 1784. Divers architectes, et des amateurs de l'art, ont ensuite publié de savantes dissertations sur ces antiquités, et quelques-uns en ont même donné des vues. Mais, à l'exception peut-être du seul d'Hancarville, tous les croyaient Grecques et d'ordre dorique: c'était aussi l'opinion de Vinckelmann, comme on le voit dans ses doctes *Observations sur l'architecture des anciens* (1), lorsque le P. Paoli pu-

*Monumens de Pestos.*

(1) Les antiquités de Pestos sont les plus grands et les plus anciens monumens que nous ayons de l'architecture Grecque, et l'on a lieu d'être surpris qu'ils aient éveillé si tard l'attention des artistes et de voyageurs. Cluverius, dans son *Italia antica*, n'en dit qu'un mot. Mais depuis que M.r Gazzola les a tirés de l'oubli, plusieurs écrivains se sont mis à en parler, et le premier a été Mazochi, qui, en 1754, publia ses observations sur Pestos, en appendice à son ouvrage sur les *Tavole Eraclèensi.* Dés l'année 1745, le Baron Antonini s'était proposé de parler des antiquités de Pestos dans sa description de la Lucanie, et il en parla en effet dans l'édition qui parut en 1756. Il a été publié depuis à Paris et à Londres plusieurs descriptions de ces monumens, avec des planches et dans des formats magnifiques, mais où il y a beaucoup d'erreurs. Les meilleurs ouvrages qui ont été faits sur ces monumens sont celui du P Paoli, les vues de Pestos, publiées à Rome par *Piranesi*, et les *Ruines de Paestum* publiées à Paris en 1797 par M.r Delagardette architecte. Nous voyons avec peine que, dans le grand nombre de nos concitoyens qui ont fait le voyage de Naples, il en est si peu qui aient eu la curiosité d'aller voir ces ruines célèbres, les plus étonnantes peut-être qui nous restent de l'antiquité après les monumens de l'Egypte, et auprés desquelles ceux de Pompeïa et d'Herculanum, ne sont plus pour ainsi dire que des pigmées.

blia son ouvrage, dans lequel il entreprit d'enlever à la Grèce ces monumens pour en faire honneur à l'Etrurie, en leur assignant une époque éloignée et bien antérieure à l'architecture Grecque. L'érudition avec laquelle il a traité cette question, a entraîné dans son sentiment plusieurs antiquaires, et entr'autres le savant Abbé Fea, qui fit aussitôt la critique de Winckelmann dans ses commentaires sur ces *Observations*. Mais ce bruit appaisé, et les antiquités de Pestos examinées avec plus de sang-froid par d'habiles architectes, et des antiquaires renommés et non prévenus; comparaison faite de ces monumens avec ceux du même genre qui se trouvent en grand nombre en Grèce et en Sicile, on a enfin reconnu qu'ils appartiennent au véritable ordre dorique: ce qui a renversé de fond en comble l'édifice ingénieux des hypothèses de d'Hancarville, et des argumens apportés par le P. Paoli pour les soutenir. Le premier à se présenter en lice contre le P. Paoli a été le Chevalier Boni, auquel ont été d'un grand secours les notions que lui a communiquées M.[r] Antolini architecte et son collègue, lequel est allé examiner lui-même les monumens de Pestos (1). Le résultat de ces observations a été de mettre la chose dans un si grand jour, que l'abbé Fea lui-même, l'antagoniste de Winckelmann, n'a pas hésité à rétracter à la fin de son III.[e] volume, ce qu'il avait avancé contre ce savant antiquaire. Ces monumens viennent encore d'être rendus à l'architecture Grecque par M.[r] le Chevalier Inghirami, dans le bel ouvrage qu'il fait imprimer en ce moment à l'Abbaye de Fiesole, sous le titre de *Monumenti Etruschi o di Etrusco nome*.

*Système du P. Paoli sur les monumens de Pestos.*

Deux argumens bien faciles à détruire ont servi de base au système du P. Paoli. D'abord, cet écrivain semble s'en être laissé imposer par quelques passages de Tite-Live et de Servius, où il est dit que les Etrusques occupaient anciennement toute l'Italie (2). Mais outre que ces deux auteurs se servent en cela d'expressions vagues et inertaines, qu'il ne faut pas entendre par conséquent dans un sens absolu, l'induction tirée de l'antiquité des Etrusques et de leurs conquêtes en Italie, n'est certainement pas suffisante pour prouver que les monumens de Pestos ont été élevés par eux. Solin prétend qu'ils sont l'ouvrage de Doriens venus de la Grèce, et Scim-

(1) Il faut voir les *Memorie per le belle arti*: *Rome, de l'imprimerie Pagliarini*, T I. année 1785. *Architettura*, pag. 127, 145, 161, 177 et 195.

(2) Liv. *Historiar. Liv. I. chap. II.* et *Liv. V. chap. XXXIV*. Serv. *ad lib. X. Aeneid.* v. 143.

nus de Chio les attribue aux Sybarites, peuple issu de même des Doriens de l'Achaïe (1). Cette assertion est en outre confirmée par des médailles, par des insciptions très-anciennes et autres monumens authentiques (2). *Mais*, dit le Chevalier Boni, *qu'on accorde encore aux Etrusques, dès leur première venue en Italie, la connaissance de l'art commun aux peuples même de l'Amérique, de bâtir avec de grosses pierres carrées, faudrait-il croire pour cela qu'ils ont connu aussi anciennement celui des constructions avec des colonnes, et suivant un ordre régulier d'architecture, comme sont les monumens de Pestos? Le P. Paoli a-t-il prouvé* ( et c'est par là qu'il devait commencer ), *que l'usage des colonnes est plus ancien chez les Etrusques que chez les Grecs, ou au moins à l'époque que Strabon, dans son V.^e livre, assigne à la venue des Grecs en Etrurie, en disant que Damaratus de Corinthe, père de Tarquin l'Ancien, et après lui son fils, employèrent à son embellissement plusieurs artistes, qu'ils avaient amenés avec eux de leur patrie? Est-il à présumer qu'avec autant d'exactitude dans les notions qu'ils nous donnent sur le costume des magistrats, sur l'habillement, les rites, les jeux, les histrions, la musique et tant d'autres petites inventions des Toscans, Strabon, Pline et Tite-Live, eussent gardé le silence sur une chose aussi magnifique que les portiques à colonnes, quand ils ont parlé de Junon Cupra, de Jupiter Capitolin, et du labyrinthe de Porsenna faits par les Etrusques? Cependant Pline, en parlant des labyrinthes fameux, fait mention des colonnes qu'on voyait dans ceux d'Egypte et de Lemnos, sans dire s'il y en avait dans celui de Porsenna, qu'il décrit après les premiers.*

*Equivoque du P. Paoli.*

Le second argument du P. Paoli repose sur un équivoque, qui vient de l'ignorance où l'on était de son tems sur plusieurs monumens Grecs d'ordre dorique, et de l'opinion alors existante, que cet ordre n'était autre chose que celui qui s'enseignait dans les écoles des architectes modernes. Son hypothèse aurait acquis quelque vraisemblance, si les antiquités de Pestos étaient le seul monu-

(1) Solin. *Polyhistor. chap. VIII.* Scymnus Chius, seu Marcianus Heracleota, *Descriptio terrae. Aug Vindelicor* 1900, *pag.* 10.

(2) V. Paolini, *Memorie sui monumenti di antichità e belle arti che esistono in Miseno. . . . et en* Pestos, pag. 284; Inghirami, *Monumenti Etruschi* etc. pag. 17 et 18, et Fea, dans le III.^e vol. de l'Histoire de Winckelmann, pag. 479 et suiv.

ment qui nous fût resté de ce genre d'architecture, et s'il ne s'en était pas trouvé d'autres semblables avec lesquels on pût les comparer. Mais depuis que Le-Roy, Stuart, Choiseul, Saint-Nou et autres savans voyageurs ont remis au jour les antiquités de la Grèce et de la Sicile, on a reconnu que les monumens de Pestos ne sont pas d'un autre ordre d'architecture, que ceux d'Athènes, de Corinthe, de Samos, de Syracuse, d'Agrigente et autres villes de la Grèce et de la Sicile: d'où il suit, ou que ces monumens sont des ouvrages des Grecs, ou que le Parthénon et autres édifices des plus insignes de la Grèce, ont été élevés par les Etrusques. Nul rapport ne se fait remarquer entre l'architecture des antiquités de Pestos, et celle dont traite Vitruve d'une manière si détaillée, et qu'il appelle ordre Toscan (1). Et en effet, cet écrivain indique comme propres du seul ordre dorique les cinq caractères suivans, savoir; les colonnes sans base; et dans les cannelures, s'il y en a, les raies plus petites que le demi-cercle, et jointes à l'angle, sans colarin ou division; les anneaux sous l'ove du chapiteau; les gouttes à l'architrave; les triglyphes et les métopes à la frise, et les gouttes sculptées sous la gouttière. Or ces caractères, *dont chacun*, dit le Chevalier Boni, *pourrait faire distinguer dans un amas de ruines l'ordre dorique du Toscan*, se rencontrent tous dans le grand temple de Pestos, même d'après les dessins qu'en a donnés le P. Paoli, et l'on y distingue parfaitement les triglyphes, qui, selon Vitruve, sont la marque la plus certaine de l'ordre dorique (2). Est-il permis,

(1) Voy. les *Mémoires* du Chevalier Boni.

(2) Nous ne croyons pas inutile de rapporter ici le passage d'une lettre écrite par le Chevalier Boni à M.r Antolini. *Je vous assure que toutes les gravures qui ont été faites à ma connaissance de ces grands et magnifiques monumens, ne nous rendent pas la moitié de l'effet, que produit leur vue. Le grand temple surtout est bien conservé, et a un caractère de majesté qui en impose: il règne dans l'exécution de toutes ses parties une précision, qui ne laisse rien à désirer. Les colonnes s'élèvent sur un soubassement à trois étages, qui certainement ne servaient pas de gradins, et s'adaptent par le haut à une belle corniche. La frise est ornée de triglyphes bien conservés, qui ne semblent faits que depuis une dixaine d'années. Ces triglyphes règnent tout alentour, et sont au nombre de onze à chaque façade, y compris les deux placés à l'angle, qui ont les métopes rapprochées d'eux, et plus larges que longues: ce nombre est de 27 dans chacun des deux côtés. Le même ornement se fait encore remarquer dans la façade du Pronao, qui est décoré de deux*

après cela, de douter que les monumens de Pestos soient de ce genre d'architecture (1), et appartiennent, non à une époque antérieure au siège de Troie, comme le prétendent d'Hancarville et Paoli, mais à un tems très-rapproché de celui, où tous les beaux arts fleurissaient dans la Grèce? Strabon et autres écrivains nous donnent en effet à présumer, que ces monumens sont postérieurs de peu de tems à l'établissement des Sybarites à Possidonie, c'est-à-dire vers l'an 220 de Rome, époque du règne de Tarquin le superbe (2).

*Description des monumens de Pestos.*

Mais puisque les antiquités de Pestos nous ont offert le sujet d'une dissertation aussi intéressante, et qu'au dire de Winckelmann elles sont le plus ancien monument de l'architecture Grecque, il est bien naturel que nous nous arrêtions à en donner la description (3). Le circuit de la ville de Pestos présente une forme alongée et angulaire, qui se resserre vers l'occident. Les murs, dont il reste encore debout des fragmens considérables, sont composés de grandes pierres carrées, et oblongues, posées les unes sur les autres sans chaux où ciment quelconque. De petites tours rondes s'élèvent sur leur contour à certaines distances les unes des autres, et l'on voit aussi des indices de grosses tours aux endroits où ces murs forment l'angle. Il reste encore du côté de l'orient une porte dans son entier, dont le n.° 3 de la planche 91 offre le plan, vu de l'intérieur. Elle forme un grand arc composé de pierres

*Porte de la ville.*

*piliers à chaque angle, et de deux colonnes au milieu; et si la frise latérale ne manquait pas, peut-être qu'on verrait encore le reste, comme il parait par un triglyphe qui rentre dans l'angle.*

(1) Tout ceci devient de la derniére évidence, quand on veut comparer le grand temple de Pestos avec le Parthénon. V. Wilkins, *The antiq. of Magna-Graecia*, chap. VI. pl. III. et Stuart and Revett., *The antiquities of Athens*, vol II. chap. I. pl. II.

(2) V. Magnoni, *De veris Posidoniae et Paesti originibus*; dans les *Mémoires* de Paolini

(3) Pestos est situé dans une large plaine, à quatre milles environ au delà de la rivière Silaro, et à peu de distance du rivage, qui, en cet endroit, forme une baie, et offre une charmante retraite entre les deux promontoires, dits de Minerve et d'Énipée. Ce lieu était jadis fertile et d'un aspect riant, et les roses de Pestos sont célébres dans les chants des poétes anciens et modernes. Mais les eaux s'y étant insensiblement arrêtées, en ont rendu à la suite des tems le sol marécageux et malsain, et en ont fait une triste solitude. V. Paoli, *De Paesti Topographia* §. VIII.

taillées à coin : ce qui prouve que les Grecs connaissaient dès lors l'art de construire des arcs avec des pierres taillées de cette manière. C'est là ce qui a donné lieu à l'abbé Fea, en parlant de cette porte, de rappeler un passage de la XC.e épître de Sénèque, où ce philosophe réfute l'opinion de ceux, qui attribuaient à Démocrite l'invention de ces arcs, en leur répondant, *que les portes ainsi arquées, ainsi que les ponts*, *étaient d'une invention plus ancienne*, comme l'est la porte de Possidonie (1). On voit dans cette enceinte les restes de deux temples, et d'un autre édifice public, que Winckelmann croit avoir été un palais, une palestre ou un gymnase, et le P. Paoli une espèce de vestibule à l'usage du commerce, ou de l'administration publique. La planche 92 représente ces trois monumens dans l'état où il se trouvent maintenant (2). Les deux temples sont *périptères*, c'est-à-dire entourés d'un ordre de colonnes isolées (3). Le grand temple, qu'on voit de front, et qui est le moins endommagé, a six colonnes à ses deux façades, et quatorze sur chacun des côtés, y compris celles des angles. Le petit temple, qu'on voit de côté, a également six colonnes à chacune des façades, et treize sur les côtés. Le sanctuaire, dans chacun de ces temples, était entouré d'un mur selon l'usage : celui du grand temple avait en outre à ses deux façades un vestibule avec deux colonnes à l'entrée, et des piliers aux angles : l'intérieur en était *hypètre*, ou découvert, et à deux rangs de colonnes posés l'un sur l'autre, de sept colonnes chacun. Les colonnes de l'ordre supérieur sont plus petites ; mais toutes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur dans les trois édifices, sont cannellées et d'une forme conique, avec une contracture considérable ou *entasi*, et sont composées de quatre pièces dans les deux temples, et de trois seulement dans le troisième édifice. Les chapiteaux ont simplement une rotondité plane ; et au lieu des *oves* qu'on y a introduits dans des tems postérieurs, ils ont immédiatement l'*abaque*, ou le *trapèze*, qui, au dessus

*Temples de Pestos.*

(1) Winkel. Historie etc. Tom. III. pag. 4, 32 et 484.

(2) Nous sommes redevables de cette gravure à M.r le comte Nava, qui réunit aux plus rares qualités un goût exquis pour les beaux arts, et un zèle ardent pour tout ce qui tient aux institutions libérales. Les dangers et les désastres de la route ne l'ont pas empêché d'aller sur les lieux même, pour lever le dessin de ces ruines magnifiques.

(3) Voy. ce que nous avons dit au sujet de la *division des temples selon leur forme* à l'article de la *Religion*, pag. 366 et suiv.


92
Castellini f.

du quart de rond, est plus saillant qu'il ne l'est ordinairement dans les autres plus anciens temples de la Grèce : ce qui donne au chapiteau un ton de *grandiose* extraordinaire, et indique que ces édifices appartiennent à la première origine de l'architecture Grecque, quoique la délicatesse du travail qui règne dans le petit temple et dans le troisième édifice, puisse les faire supçonner d'une époque un peu postérieure à celle du grand temple. Le sanctuaire du petit temple n'a qu'un seul vestibule, qui est à la façade antérieure, avec deux colonnes entières à chaque côté, et deux demi-colonnes aux deux pilastres ou aux encognures. Il est à remarquer qu'on trouve au fond de ce sactuaire une éminence, formant un carré long, qui servait probablement d'autel, et peut-être même de support à l'espèce de chapelle, où l'on conservait l'image de la Déesse, comme le croit l'abbé Fea. Le grand temple a 230 palmes napolitains de longueur, et environ 96 de largeur : le petit temple en a 127 de long, et 55 de large (1). Le sanctuaire, dans l'un et l'autre, est élevé de trois gradins au dessus du niveau de la colonnade extérieure ; et ces gradins, ainsi que ceux qui règnent autour de l'édifice, sont d'une hauteur extraordinaire (2). Le troisième édifice est décoré de neuf colonnes à chacune de ses façades, et de dix-huit sur les côtés, en comptant deux fois les colonnes des angles. On voit au dessous des chapiteaux des ornemens d'un excellent travail. Cet édifice a environ 205 palmes napolitains de longueur, et à-peu-près 92 de largeur. Mais en voilà assez sur l'architecture de ces fameux monumens. Ceux qui désireraient les connaître plus en détail, et en examiner le plan et les différentes parties, pourront consulter les ouvrages de Winckelmann, de Paoli et de Wilkin (3).

*Autre édifice de Pestos.*

(1) Le palme napolitain est de huit pouces et sept lignes.

(2) Nous avons déjà observé ailleurs, que les escaliers qui régnaient autour des temples avaient les marches hautes et difficiles à monter ; c'est qu'ils servaient en même tems de siége au peuple, les temples des anciens n'étant pas assez grands pour contenir tous les assistans. Cicéron parle d'un temple prés de la porte Capena, sur les escaliers duquel le peuple s'asseyait.

(3) Les raisons que nous avons données pour prouver que l'architecture des temples de Pestos est d'ordre dorique, peuvent encore servir de réfutation à l'opinion de M.r le Président Carli, qui, dans sa seconde partie des *Antichità Italiche*, pag. 159 et suiv., ne parait pas éloigné, non seulement d'attribuer la construction de ces temples aux Etrusques,

*Proportion de l'ordre dorique.*

Après avoir ainsi rendu à l'ordre dorique les monumens de Pestos, il est juste que nous disions maintenant quelque chose des proportions de ce genre d'architecture. Mais avant tout il est bon d'observer, que, si l'on doit entendre par *ordre d'architecture* une construction composée de colonnes, de soubassemens et d'entablemens avec tous les ornemens analogues, la diversité des proportions n'y apporte aucun changement: car plusieurs édifices peuvent être du même ordre d'architecture, quoique pourtant de proportions toutes différentes. Et en effet, l'architecture étant un art d'invention et de goût, il est impossible de l'assujétir, comme les arts mécaniques, à une précision mathématique, ni à des règles invariables. Elle imite en cela la nature, qui, dans tous ses ouvrages, laisse bien apercevoir une intention, une volonté générale, et dans chacun un rapport des parties avec le tout, comme du tout avec les parties; mais qui, dans ceux du même ordre, ou de même forme et de même espèce, présente une si grande variété, qu'il n'est pas possible d'en trouver deux parfaitement égaux, et qui aient les mêmes proportions. Or, dans tous les monumens d'ordre dorique des beaux jours de la Grèce, les proportions, quoique différentes d'un monument à un autre, sont toujours combinées de manière à produire sur les sens l'impression de la force, et à faire naître l'idée de la solidité, jointe à celle de la grâce et de la convenance des formes; elles ont enfin constamment cette propriété appelée par les Grecs *eurythmie*, qui veut dire *belle proportion* dans tous les membres du même corps d'architecture. L'ordre dorique, destiné par sa nature à exprimer la force et la solidité, doit par conséquent avoir des proportions

mais encore de reconnaître l'ordre *Etrusque* ou *Italique*, comme celui d'où sont dérivés tous les autres ordres d'architecture.

Wilkin, *Antiquities of Magna-Graecia*, fait un parallèle curieux entre le grand temple de Pestos et celui de Salomon, dont on trouve la description au sixième chapitre du premier livre des Rois. Il croit apercevoir entre l'un et l'autre une si parfaite ressemblance, qu'il faudrait supposer que les architectes de la Syrie et de la Grèce ont été guidés par les mêmes principes dans la distribution et les proportions des parties de ces deux édifices. Mais l'hypothèse de Wilkin ne peut pas se soutenir un instant, quand on réfléchit que le temple de Salomon fut bâti environ sept siècles avant celui de Pestos. Voy. aussi le bel ouvrage de l'architecte Hakewill, *Picturesque Tour of Italy* etc.

courtes. C'est pourquoi la proportion *moyenne* de la hauteur de la colonne, dans les plus beaux monumens de cet ordre d'architecture, est de quatre diamètres et demi à cinq et deux tiers: proportion de laquelle se sont trop écartés les modernes, qui ont donné à cette colonne jusqu'à huit diamètres et plus de hauteur, et l'ont dépouillée ainsi de cet air de gravité et de solidité, qui fesait anciennement son caractère (1). L'entablement était en harmonie avec la nature de ces proportions; il était d'abord un peu moins haut que la moitié de la colonne, et devenait toujours plus léger à mesure que celle-ci croissait en hauteur, tellement qu'on pourrait en fixer la proprortion moyenne à un tiers de la hauteur de la colonne.

(1) M.r Le-Roy (*Ruines de la Grèce*, etc.) assigne trois époques différentes aux colonnes d'ordre dorique: la premiére et la plus ancienne est celle où les colonnes n'excédaient pas les quatre diamétres de hauteur, comme celles du temple de Corinthe. La seconde, lorsque les colonnes avaient plus de cinq diamétres et moins de six de hauteur, comme celles du Parthénon et du temple de Thésée à Athènes. La troisiéme celle où les colonnes avaient six diamètres de hauteur, comme dans le portique d'Auguste de la même ville. On voit encore en Grèce et en Sicile plusieurs monumens du genre grave des deux premiers styles; et M.r Quatremére (Architect. pag. 249) en donne une gravure avec les différentes dimensions. Le style de la troisiéme époque semble être celui qui fut introduit à Rome, peut-être du tems de Vitruve, et le seul reconnu par cet architecte comme propre du véritable ordre dorique: car c'est précisément en parlant de cette dimension, qu'il raconte la petite fable des proportions de l'homme appliquées par les Ioniens à l'ordre dorique: *quaerentes, quibus rationibus efficere possent, uti* (columnae) *et ad onus ferendum essent idoneae, et in aspectu probatam haberent venustatem, dimensi sunt virilis pedis vestigium, et cum invenissent pedem sextam partem altitudinis esse in homine, ita in columnam transtulerunt* (liv. IV. chap. I.) Ce passage de Vitruve confirme pleinement ce que nous avons déjà dit de lui, savoir; qu'il n'a point connu l'origine chronologique, ni le vrai caractère de l'ordre dorique, ni les plus grands monumens qui en existaient encore de son tems en Grèce D'où il faut conclure, avec M.r Quatremére, que nous sommes mieux instruits que ne l'était Vitruve sur les vraies proportions de l'ordre dorique. Ajoutons à cela le jugement que porte de cet écrivain le fameux Lodoli en ces termes: *Il est bon de savoir que les autres choses dont Vitruve a traité ne répondent nullement à sa définition ampoulée; et que ses définitions, ses règles et ses maximes, qu'il va pillant ça-et-là, doivent être considérées plutôt comme des sujets d'érudition, que comme les conséquences de principes bien établis auparavant.* Elementi dell' architettura Lodoliana, pag. 199.

Mais pour adoucir l'impression trop dure que font à la vue les proportions racourcies, les Grecs eurent toujours soin d'asseoir cet ordre sur un soubassement profilé, et partagé en gradins, qui allaient en se rétrécissant progressivement, et dont chacun était de la hauteur d'un diamètre de la colonne. En l'appuyant ainsi sur une base solide, ils donnèrent à cet ordre une grâce et une élégance particulières, sans lui rien ôter de son caractère de gravité et de solidité; de la même manière, dit un illustre écrivain, que l'Hercule de Glycon est devenu pour nous le type de la vigueur et de la force que peut comporter le corps humain, sans que cette statue soit pourtant ni pesante, ni privée de grâces: car l'extrême d'une qualité se touche toujours avec l'extrême de la qualité opposée. Cet ordre d'architecture reçoit encore un nouveau degré de légéreté et de vénusté des cannelures de ses colonnes, de la belle distribution de ses triglyphes, et de ses métopes avec les figures de boucliers, de têtes d'animaux et autres bas-reliefs dont elles sont décorées. Le fronton même, qui est un ornement particulier aux temples de cet ordre, quoique destiné à représenter l'élévation et la jonction des deux ailes du toit, offre dans sa figure triangulaire, dont deux côtés vont former en se rencontrant le sommet d'un angle obtus, l'idée la plus juste et la plus gracieuse de la légèreté. Les bas-reliefs qui décorent ordinairement l'intérieur de ce triangle, les vases et les statues qu'on voit sur la corniche ou sur les deux côtés, et sur le sommet, ajoutent encore à la beauté de l'édifice (1) Enfin, si l'on doit considérer comme une propriété de cet ordre tout ce qui tend à donner l'idée de la force et de la solidité, on sentira la nécessité de multiplier les colonnes. Aussi les trouve-t-on placées dans les anciens monumens doriques à une très-petite distance les unes des autres: ce qui constitue précisément la densité appelée par les Latins *asperitas*, qui n'est autre chose qu'un retrécissement des entre-colonnemens. Dans quelques-uns de ces monumens, l'entre-colonnement est réduit à un diamètre et quart: dans d'autres cet intervalle n'est que d'un diamètre, et quelque fois moins encore. Ce rétrécissement des entre-colonnemens, et la grande largeur des chapiteaux, font que les cymaises semblent presque se toucher dans certains édifices: ce qui porte au plus haut degré l'effet de

*Fronton.*

*Multiplicité des colonnes.*

(1) Il faut voir ce que nous avons dit du fronton du temple de Jupiter à Olympie. *Religion*, pag. 370 et suiv.


1.
2.
3.
Moduli 9. p. 15
Moduli 11. p. 4
Moduli 14. p. 6
Scala di Moduli
Piedi Parigini
G. Castellini dis. ed inc.

l'énergie et de la solidité. Nous terminerons ce paragraphe par trois exemples d'architecture dorique, que nous avons pris de trois des monumens les plus célèbres. Le premier ( n.° 4, planche 91 ) représente une partie de la façade antérieure du grand temple de Pestos, c'est-à-dire une colonne avec une partie de la corniche et du frontispice. La hauteur de la colonne est de quatre diamètres et un tiers: son diamètre par en bas est de huit palmes napolitains, et de six par en haut. Le second ( n.° 1 de la planche 93 ) est une colonne, avec une partie de l'entablement du Parthénon. Cette colonne a cinq diamètres et un tiers de hauteur; son diamètre par en bas est de six pieds deux pouces et huit lignes de Paris, et par en haut de quatre pieds et sept pouces. Le troisième ( n.° 2 de la même planche ) est également une colonne avec une partie de la corniche des Propylées d'Athènes. Sa hauteur est de cinq diamètres et trois quarts: son diamètre par le bas est de quatre pieds et neuf pouces, et par en haut de trois pieds huit pouces et six lignes. Nous avons exposé dans chacune de ces trois figures les dimensions en modules, pour qu'on puisse déterminer avec plus de facilité les proportions des parties les plus petites. Les dimensions même de ces diamètres nous donnent la mesure de la circonférence de ces colonnes: circonférence prodigieuse, qui excite dans le spectateur le sentiment de la plus haute admiration (1).

*Exemples de la proportion dorique*

Mais rien n'est plus propre à nous donner une juste idée de l'architecture dorique, que la vue entière de quelqu'un de ces monumens fameux. Nous commencerons par le Parthénon (2): édifice qui, s'il n'est pas le plus pompeux, est sans contredit le plus beau, le plus parfait et le plus célèbre qui ait été construit sous le gouvernement de Périclès et la direction de Phidias. « Le spectateur,

*Parthénon.*

(1) Selon Wheler et Spon, les colonnes du Parthénon ont 17 pieds 1/2 de circonférence. Aussi les cannelures des colonnes de ce temple, et de celles des Propylées, des temples de Pestos et de Girgenti sont elles d'une largeur considérable. Diodore dit qu'un homme pouvait se coucher dans les cannelures des colonnes du temple de Jupiter Olympique à Girgenti; ce qui nous donne une idée sensible de la grosseur de ces colonnes, en supposant que chacune eût vingt de ces cannelures, selon les préceptes de Vitruve. V. Winckel. Histoire etc. T III pag. 119.

(2) On appelait *Parthénon* le temple de Minerve, qui, sous le nom de *Parthénos*, qui veut dire *Vierge*, était particulièrement adorée dans l'Acropole d'Athénes.

dit Stuart, même dans l'état actuel où se trouve ce monument, ne peut s'en approcher, sans éprouver une vive émotion à l'aspect de ces restes imposans d'une grandeur passée. Accoutumés comme nous l'étions à la magnificence des édifices de l'ancienne et moderne Rome, et prévenus toujours davantage par ce que nous avions lu et entendu, en faveur de ce que nous devions voir, nous trouvâmes que l'image que nous nous en étions faite, était encore bien au dessous de la réalité (1) „. Pour donner à nos lecteurs, autant qu'il est possible, une idée complette de ce célèbre monument, nous nous reporterons, comme l'a fait l'écrivain que nous venons de citer, au tems où il subsistait encore dans son entier, quoique réduit alors en mosquée, c'est-à-dire à l'année 1696, époque où il fut soigneusement examiné par le chevalier Wheler et le Docteur Spon (2). Nous ne parlerons cependant que de l'architecture, nous réservant de traiter à l'article de la sculpture de tout ce qui concerne les statues et les bas-reliefs (3). « Ce monument, dit Wheler, qui se « trouve presqu'au milieu de la citadelle, est entièrement bâti « en marbre d'une blancheur admirable ( marbre penthélique ). « Sa longueur est plus du double de sa largeur; il a dans le pre- « mier sens 217 pieds et neuf pouces, et dans le second 98 pieds « et six pouces (4). On y monte par cinq gradins, qui semblent

(1) Stuart, *Antiq. of Athen.* Lorsque Stuart alla à Athènes, on voyait encore dans le Parthénon, quoique déjà en bien mauvais état, les bas-reliefs et les statues, qui ont été ensuite transportés par Lord Elgin à Londres. Aujourd'hui ce monument se trouve dans l'état le plus déplorable; et peut-être ne se passera-t-il pas encore beaucoup d'années, qu'on pourra dire, *etiam periere ruinae*, ou qu'il n'en restera plus que la place et le souvenir, attendu l'emploi que font continuellement les Turcs de ces précieux débris pour la construction de leurs maisons. Quiconque voudrait connaître l'état actuel du Parthénon, pourra consulter le voyage de Hobouse, pag. 338 et suiv.

(2) En 1687, lors du siège d'Athènes par les troupes Vénitiennes, sous le commandement du Provéditeur Morosini, et du Comte de Koenipsmark, il tomba une bombe sur le Parthénon, dont les Turcs avaient fait un magasin à poudre, et le réduisit à l'état où l'ont vu Stuart et Revett.

(3) Ceux qui désireraient savoir ce que les anciens ont écrit sur ce merveilleux édifice, pourront consulter la *Cecropia* et les *Lectiones Atticae* de Meurs dans les IV.e et V.e volumes de Gronove. *Thesaurus antiquitatum Graecarum.*

(4) Spon nous apprend que les mesures furent prises en pieds Fran-

« servir de base au portique. Ce portique est composé de colonnes « cannelées, d'ordre dorique, qui font le tour du monument, et « s'élèvent brusquement des gradins. Ces colonnes sont au nombre « de quarante-six, dont huit à chaque façade, antérieure et posté- « rieure, et dix-sept de chaque côté, en comptant deux fois celles « des angles. Elles ont 42 pieds de hauteur, et environ 17 pieds 1/2 « de circonférence : l'entre-colonnement est de 7 pieds et 4 pouces. « Chaque façade est décorée d'un fronton ; et la frise qui règne « autour du sanctuaire, est remplie de figures historiques de la « plus belle exécution. Celles du fronton, appelé *aquila* (1) par « les anciens, paraissent de grandeur naturelle à la distance où on « les voit „. Wheler passe ensuite à la description des figures du fronton d'occident, sur lequel il a cru voir représentée la naissance de Minerve, en supposant que ce temple eût à sa façade occidentale sa principale entrée. Lorsque nous parlerons des sculptures de cet édifice, nous ferons voir, comme le pense aussi Visconti, que le sujet de celles qui ornent le fronton est la dispute entre Minerve et Neptune sur le nom à donner à Athènes, et nous prouverons en

çais. Il y a néanmoins quelque différence entre ces dimensions et celles de Le-Roy, qui ont été aussi adoptées par Barthelemy. Selon Le-Roy, la longueur est de 214 pieds, 10 pouces et 4 lignes de Paris, et la hauteur de 65 pieds : la première de ces mesures ferait à-peu-près 227 pieds Grecs, et la seconde 68 pieds et 7 pouces. Ce temple s'appelait encore *Hecatompedon* (100 pieds) : expression qui semble en indiquer clairement la largeur. Le-Roy a trouvé que la longueur de la frise de la façade était de 94 pieds 10 pouces, qui font en effet 100 pieds grecs. Quelques-uns ont cru que ce temple était un carré parfait, parce que Plutarque dit dans la vie de Périclès, qu'*Ictinus et Callicrate bâtirent le temple de Pallas*, *qui avait* 100 *pieds sur toutes faces*. L'auteur de l'*Etymologique*, et Meurs, sont aussi de cet avis. Mais Plutarque ne parle que de la largeur, qu'il détermine plus particulièrement, parce que ce temple avait deux façades opposées. Pausanias dit que le *Parthénon* fut aussi appelé par quelques-uns *Hécatompedon*, non à cause de sa grandeur, mais par rapport à sa forme et à la convenance de toutes ses parties. Quelle que soit au reste l'autorité des écrivains à cet égard, cette opinion n'en serait pas moins en opposition avec le fait : car le plan de ce temple, mesuré sur les lieux même, donne une longueur de plus du double de sa largeur.

(1) Voy. ce que nous avons dit au sujet des *Frontispices* des temples Grecs : *Religion* etc. pag. 367.

outre que la principale entrée de ce temple devait être à la façade d'orient, sur le fronton de laquelle était représentée la naissance de Minerve ; mais les figures de ce fronton étaient déjà entièrement détruites du tems de Wheler, à l'exception, dit-il, d'un cheval marin qu'on voyait encore en partie.

*Sanctuaire du Parthénon.* « Le sanctuaire du temple, continue Wheler, a en dehors 158 « pieds de longueur, et 67 de largeur. Avant de passer du porti- « que à l'intérieur du temple, on trouve le *pronao* (1) qui a 44 « pieds de long, (c'est-à-dire près du tiers de la longueur du sanc- « tuaire), et dont le plafond est soutenu par six colonnes canne- « lées, du même ordre et des mêmes dimensions que celles du por- « tique. Nous vîmes à la place d'une de ces colonnes un massif de « maçonnerie, que le Kislar-Aga avait dit-on fait construire pour sou- « tenir le plafond, n'ayant pu trouver de pierre assez grande pour « remplacer l'ancienne colonne qui s'était brisée, quoiqu'il eût « destiné deux mille écus à cette réparation. Du *pronao* nous en-

(1) Quant aux différentes parties des temples Grecs, il faut voir également ce que nous en avons dit à l'article de la *Religion* etc., pag. 367.

Observons néanmoins, que le lieu auquel Wheler donne le nom de *Pronao*, était sans doute l'*Opisthodome*, où l'on tenait le trésor public. Stuart dit en effet, que le sanctuaire était partagé en deux parties par un mur, et que de la porte on entrait aussitôt dans la partie la moins étendue, et de là dans la plus grande. Or les temples d'Athènes devant toujours regarder l'orient, d'après un usage antique et inviolable, il n'est pas douteux que c'est aussi de ce côté que celui dont il s'agit avait sa porte principale. Mais le temple ayant été converti à l'usage des Chrétiens, on ferma la porte d'orient, pour placer dans cette partie la table de la communion, selon le rite Grec, ensorte qu'il ne resta ouverte que celle d'occident, par laquelle entrèrent Wheler et les autres voyageurs. C'est donc de ce côté que se trouvait, non le *Pronao*, mais le *Postico* par lequel on entrait dans la partie la moins étendue du sanctuaire, ou dans l'*Opisthodome*, qui devint de cette manière une espèce de vestibule; de là on passait dans la partie la plus grande, où les Chrériens Grecs avaient construit le sanctuaire. C'est dans cette partie de l'édifice, et à peu de distance de la *porte longue*, dont parle Wheler, que se trouvait autrefois la fameuse statue colossale de Minerve, qui était composée d'or et d'ivoire, et un des plus beaux ouvrages de Phidias. Le plan du Parthénon étant le même que celui du temple de Jupiter Olympien à Elide, cette statue aura sans doute occupé la place où se trouve la statue colossale de Jupiter dans la planche 57, dont nous avons fait mention à l'article de la *Religion*.

« trâmes dans le temple par une longue porte, qui est au milieu de « la façade ; mais mon compagnon et moi fûmes moins surpris de « l'obscurité qui y régnait, que ne l'avait été M.r de la Guilletière, « ayant deja eu occasion de faire la même remarque dans d'autres tem- « ples des Gentils. Les Chrétiens, lorsqu'ils consacrèrent celui-ci « au culte du vrai Dieu, pratiquèrent du côté de l'orient une ou- « verture, qui est la seule qu'on y voit encore à présent, et par « laquelle il reçoit le jour. Ils y construisirent en outre un sanctuaire « en demi-cercle, selon leur usage, et les Turcs n'ont presque rien « changé à cette disposition. Ce sanctuaire était séparé du reste « du temple par des colonnes de jaspe, dont deux se voient encore « de chaque côté. Il y a dans l'intérieur du sanctuaire un dais « soutenu par quatre colonnes de porphyre, avec des chapiteaux « corinthiens d'un beau marbre blanc : les Turcs l'ont également « conservé, mais ils ont enlevé la sainte table qui était au dessous. « Au delà du dais on trouve deux ou trois gradins disposés en « demi-cercle, sur lesquels se plaçaient l'Evêque et les prêtres les « jours de fête durant la communion. L'Evêque était dans un lieu « plus élevé que le reste du clergé, et assis sur un siège en mar- « bre, qu'on voit encore à présent au dessus des gradins, près de « la fenêtre. A droite et à gauche du sanctuaire, et du côté de « la porte, est une espèce de portique à deux rangs de colonnes « posés l'un sur l'autre : ces colonnes sont au nombre de vingt-trois « à l'étage supérieur, et de vingt-deux seulement au rez-de-chaus- « sée, à cause de la porte où l'on en a mis une de moins, pour ne « pas empêcher le passage. On nous montra la place où il y avait « autrefois deux orangers en marbre, qui en furent enlevés pour « être transportés à Constantinople ; mais le bâtiment sur lesquels « ils furent chargés périt dans le trajet. La voûte, construite par « les Grecs au dessus de l'autel et du chœur, est décorée d'une « peinture en mosaïque représentant la Vierge, que les Turcs y « ont également laissée. Ce temple avait en dehors de grandes « gouttières en pierre, dont on voit encore quelques-unes qui sont « tombées dans la mosquée „. Tel était l'état du Parthénon, lorsqu'il fut vu par Wheler et Spon (1). Ce temple était par conséquent du genre d'architecture appelé par Vitruve *Periptère*, c'est-à-dire à un seul rang de colonnes, tant aux deux façades, que dans le pro-

(1) Wheler etc. *Voyage en Grèce*, Tom. II. pag. 129-138.

nao, le *postico*, et sur les côtés; et cette architecture était aussi de la nature de celle que le même Vitruve désigne sous le nom d'*Eustyle*, qui veut dire à juste entre-colonnement. Cet édifice appartenait en outre au genre, que cet architecte nommé *hypètre*, ou ayant à l'intérieur un double rang de colonnes à une telle distance du mur, qu'elles formaient une espèce de portique. Il était enfin *octostyle*, c'est-à-dire qu'il avait huit colonnes à chacune de ses façades.

*Elévation extérieure du Parthénon.*

D'après ces notions que nous fournit la relation de Wheler, et à l'aide des dessins de Stuart, il ne sera pas difficile maintenant de montrer ce temple tant dans sa forme extérieure que dans sa construction intérieure. Nous nous dispenserons néanmoins d'en donner ici le plan, attendu qu'il est parfaitement le même que celui du temple de Jupiter Olympien à Elide, dont Pausanias nous a laissé une ample description, et dont nous avons également traité au long à l'article de la Religion (1). La planche 94 représente donc l'élévation extérieure du Parthénon. Sa façade est celle du côté de l'orient, où nous avons dit que devait se trouver l'entrée principale (2). Sa forme et ses dimensions étaient les mêmes que celles de la façade d'occident, qui était encore la moins endommagée du tems de Stuart; mais on voyait dans son architrave certains trous triangulaires, où étaient peut-être plantés autrefois les crochets auxquels étaient attachés les festons ou autres ornemens, dont cette façade parait seule avoir été décorée: circonstance qui ajoute un nouveau degré de certitude à l'opinion où nous sommes, que c'était là le vrai *pronao*, où se trouvait la principale façade du temple. Pour donner une idée de la manière dont étaient joints ensemble les blocs de marbre penthélique, qui composaient la masse de ce monument, nous rapporterons une remarque importante qu'a faite Stuart en mesurant les gradins du portique. « Les quartiers de

(1) Pag. 72 et suiv. avec les planches 50, 57 et 58, où l'on voit le plan, la hauteur, les deux *Pronao*, et l'intérieur du temple de Jupiter Olympien à Elide.

(2) Les temples des anciens, comme nous l'avons observé à l'article de la *Religion*, pag. 365, avaient la façade du côté de l'orient. L'usage vint ensuite, comme nous l'avons observé d'après Vitruve et Iginus, de la tourner à l'occident. Il parait néanmoins que les Athéniens ne se sont jamais écartés de l'ancienne méthode.


A.L.R.
1 2 3 4 5 6 12 18 24 30 36 Piedi

« marbre, dit-il, dont sont construits les gradins sont tellement « joints entr'eux, qu'ils semblent ne former qu'une seule pièce « dans toute la hauteur du gradin. Cette connexion apparente se « prolonge jusqu'à une certaine distance sous le portique. Pour « m'en assurer, je me mis à suivre la trace d'une jointure : de « manière à ne pouvoir plus douter de son existence : revenant « ensuite au commencement de cette trace, ou à la coupe du gra- « din, j'en détachai avec le marteau au lieu même de la jointure « un fragment, qui justifia mes conjectures : car, dans ce frag- « ment, dont une moitié appartenait à un de ces quartiers, et l'autre « moitié au quartier contigu, il y avait entre les deux parties autant « d'adhérence, que si elles n'avaient jamais fait qu'une seule et « même pièce. J'ai encore trouvé d'autres exemples de cette conne- « xion, mais toujours dans les jointures perpendiculaires, et jamais « dans les horizontales ».

*Intérieur du Parthénon.*

Ce temple, comme nous venons de l'observer, était *hypètre* dans son intérieur, c'est-à-dire à deux rangs de colonnes l'un sur l'autre. Il était donc partagé en trois nefs, qui, en raison du double rang de colonnes, devaient nécessairement s'élever à 10 ou 12 pieds de Paris au dessus du plafond, ou de la voûte du péristyle extérieur. Et en effet, dans le grand temple de Pestos, où ces deux rangs de colonnes sont conservés à l'intérieur, on voit encore l'entablement du second rang s'élever jusqu'à un tiers de la hauteur du fronton. Ces circonstances, et la hauteur connue du colosse de Minerve, qui était de 47 pieds, y compris la base, font conclure à M.r Quatremère que le Parthénon pouvait avoir environ 54 pieds d'élévation à l'intérieur (1). Mais l'*hypètre*, selon Vitruve, devait être à découvert dans la partie ou nef du milieu (2); et ici reviennent les questions que nous avons faites à l'article de la *Religion* pag. 364, 373, et suivantes, où nous avons rapporté les hypothèses de Stuart et de Quatremère, dont le premier croit que, dans les mauvais tems, ces temples étaient couverts d'un pavillon ou d'un voile étendu horizontalement; et le second qu'ils avaient une voûte ou un plafond, dans lequel, ainsi que dans le toit, était pratiquée une ouverture ou fenêtre verticale, de manière à pouvoir être fermée au besoin, et par où la lumière entrait dans l'intérieur

(1) *Jupit. Olymp.* pag. 281.

(2) *Medium autem sub divo est sine tecto.* Liv. III. chap. I. vers la fin.

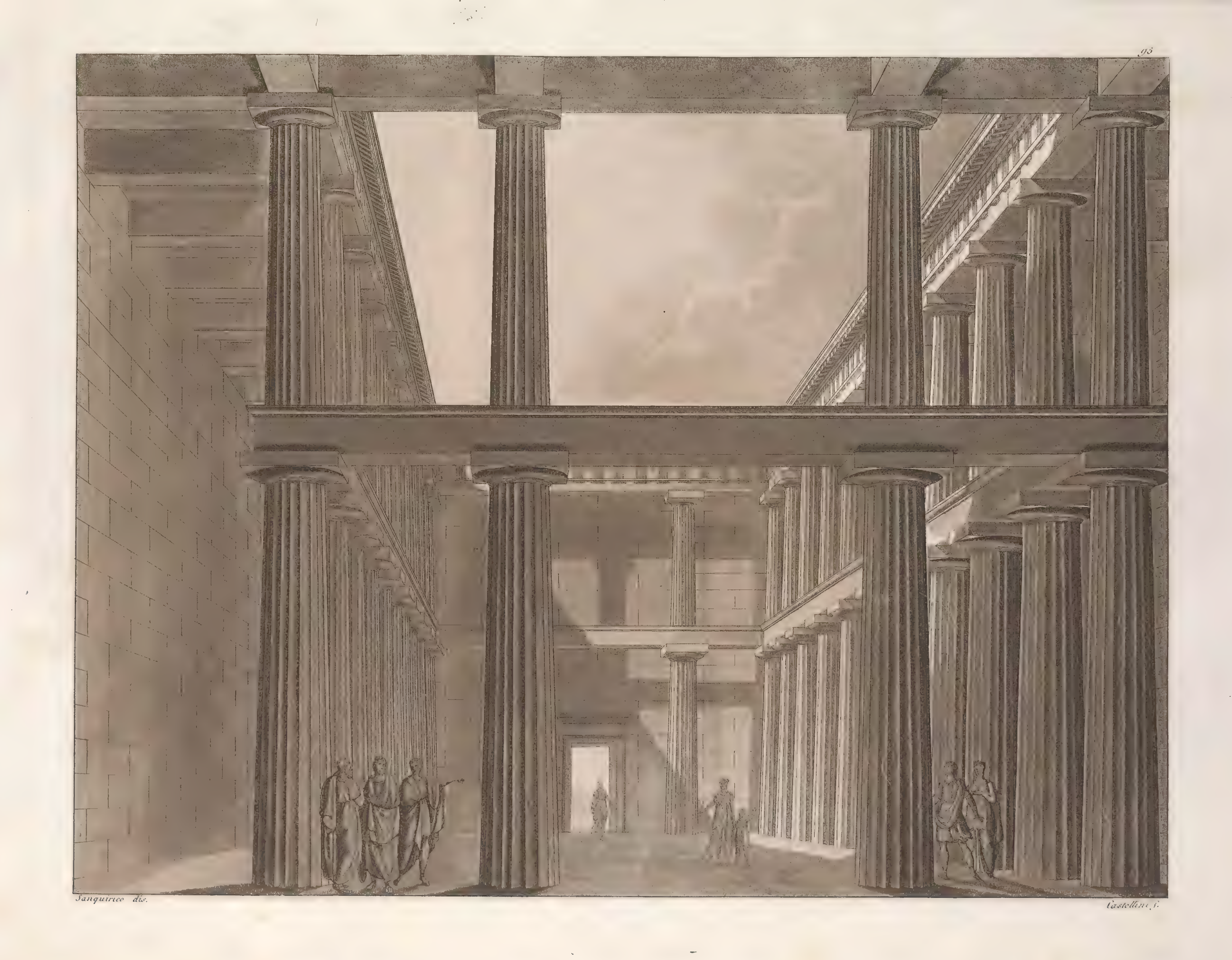
du temple. Stuart est par conséquent d'avis que le *parapetasma* de Jupiter, dont parle Pausanias dans sa description du temple d'Olympie, et le *peplum* de Minerve, qui se portait à la procession des *Panathénées*, servaient aussi à couvrir le sanctuaire, où se trouvaient les statues colossales de ces deux Divinités, ouvrage l'une et l'autre de Phidias. Le *parapetasma*, comme nous l'avons dejà fait voir ailleurs, était suspendu au plafond, d'où, en certaines circonstances on le déployait jusqu'à terre, pour cacher aux yeux des profanes l'aspect des idoles et du sanctuaire (1). Quant au *peplum* de Minerve, l'on ne peut pas nier, d'après Pollux, qu'il ne servît à deux usages, c'est-à-dire de vêtement à la statue, et même qu'il ne s'étendît sur elle (2); et l'on ne peut nier non plus qu'il ne fût d'une ampleur à pouvoir s'étendre le long du toit, de manière à couvrir peut-être même tout le sanctuaire : ce qui était d'autant plus facile, que l'espace compris entres les colonnes n'était pas de plus de trente pieds. Cette hypothèse est néanmoins sujette à deux difficultés. D'abord, c'est que ce temple renfermant, comme celui d'Olympie, des statues et des peintures des plus grands maîtres, ainsi que d'autres objets rares, et surtout la statue de la Déesse, qui était un ouvrage en or et en ivoire du plus grand prix, tant pour la valeur de la matière, que pour la perfection du travail, il n'est pas à présumer, que ces magnifiques ouvrages ne fussent préservés des intempéries de l'air que par le peplum, qui n'était qu'une espèce de vêtement (3). En second lieu, il n'est guères vraisemblable non plus, que le peplum de Minerve, qui était un ouvrage des jeunes filles les plus distinguées d'Athènes, sur lequel étaient représentés en broderie les exploits de la Déesse contre les Géans, et où l'on voyait en outre les images de Jupiter, des héros, et des hommes qui s'étaient le plus illustrés par leurs actions, il n'est pas vraisemblable, disons-nous, qu'un tissu aussi précieux fût ainsi exposé à la pluie, aux vents, et aux rayons d'un soleil brûlant. Néanmoins, cette hypothèse qui a aussi ses partisans, étant conforme à ce que dit Vitruve des temples

*L'intérieur du temple découvert.*

(1) V. Pausanias. Liv. V. chap. XII.

(2) Poll. Liv. VII. chap. XIII.

(3) Thucydide nous apprend qu'il y avait dans cette statue pour quarante talens d'or : ce qui ferait, selon Stuart, la somme de 120,000 livres sterling, qui est évaluée dans l'édition Française de son ouvrage à environ 3,000,000 de francs.



Sanquirico dis. Castellini f.

*hypètres*, nous avons cru devoir montrer à la planche 95 l'intérieur du Parthénon à découvert et sans toit (1).

*Le même dans l'hypothèse qu'il fût couvert.*

L'hypothèse de M.r Quatremère semble avoir plus de probabilité. Et en effet, si le Parthénon était parfaitement semblable au temple Olympique d'Elide, il devait avoir comme lui un plafond ou une voûte. Nous avons déjà dit que les grands temples des Grecs avaient à leur sommet une ouverture, qu'on pouvait fermer au besoin, et nous avons vu que telle devait être la construction de celui d'Olympie, attendu qu'elle est la seule où l'on puisse concilier ce que Pausanias, Strabon et Vitruve ont écrit de ce temple fameux. Cette hypothèse trouve un autre appui encore plus fort dans Plutarque, qui, en parlant du temple de Cérès à Eleusis, dit positivement que l'architecte Xenoclès avait pratiqué à son sommet une ouverture, qui communiquait dans l'intérieur. Or ce temple, d'après la description que nous en donne le même écrivain, était parfaitement *hypètre*: car c'était Chorèbe qui avait élevé dans le sanctuaire le premier rang de colonnes, et Métagène le second; et pourtant il avait, contre les préceptes de Vitruve, un comble, c'est-à-dire, une voûte ou un plafond, dans lequel était pratiquée une ouverture, qui donnait du jour dans l'intérieur. Il est à remarquer encore que ce temple avait été commencé par Ictinus, et que par conséquent il est de la même époque, et en partie du même architecte que le Parthénon. Que le sanctuaire de celui-ci fût aussi voûté, c'est ce qu'on peut conjecturer, non sans quelque fondement, d'une lettre d'un officier de l'armée Vénitienne, qui se trouvait au siège et à la prise de l'Acropole en 1687 et 1688. *Ce temple*, y est-t-il dit, *avait la forme d'un parallélogramme; ses murs étaient en marbre blanc de la plus grande beauté, et il était décoré de 60 colonnes, sur lesquelles reposait un ciel d'une étendue considérable. Il avait en outre à certains endroits pour ornement des coupoles, dont les extrémités étaient construites en briques et à mosaïque: ce fut sur une de ces coupoles que tomba la bombe* (2). Or, qui empêche de croire maintenant, que ce *ciel d'une étendue considérable*, ne fût un toit en forme de voûte? Stuart est d'avis que ce toit ne pouvait être que l'ouvrage des Grecs modernes, à cause des coupoles dont il était orné, de la même

(1) Cette planche et la suivante sont l'ouvrage de M.r Sanquirico, peintre et architecte d'un mérite distingué.

(2) *Lettere memorabili ec. di Bulifone.* Naples, 1695, vol. II. pag. 113.

manière que le sont le temple de S.[te] Sophie, et autres qui ont été construits par les Empereurs de Constantinople. Mais deux choses nous semblent devoir être distinguées dans la relation que nous venous de voir: d'abord le *ciel*, puis les *coupoles faites pour ornement.* Il est certain que ce *ciel*, de grandeur considérable, qui reposait sur des colonnes, pouvait d'autant plus être l'ouvage des anciens Grecs, que l'auteur ne nous dit pas qu'il fût en briques comme il l'observe des coupoles; c'est pourquoi il est permis de croire qu'il était composé de ce même *marbre blanc si fameux*, dont étaient faits les murs. Les coupoles en briques et à mosaïque, n'étaient, peut-être qu'un ouvrage des Grecs Chrétiens: car nous croirions pouvoir avancer, que ces colonnes avaient été construites à la place, où, selon l'hypothèse précédente, se trouvaient autrefois les ouvertures qui servaient à éclairer le temple. Le mot *ciel* donne en outre à présumer, que le toit était concave, et par conséquent fait à voûte: ce qui doit nous paraître d'autant moins étrange, que les Grecs ont connu avant tout autre peuple l'art de construire les voûtes (1). Nous avons déjà vu en effet que la porte de Possidonie avait la forme d'un grand arc composé de pierres taillées (2). Le temple même d'Eleusis, dont nous avons parlé, devait être une voûte, ou plafond cintré, selon l'expression de Plutarque, dont la traduction littérale signifie: *Xenoclès éleva la lanterne sur le faîte du sanctuaire.* On trouve cités dans Pausanias six édifices avec la voûte, dans le nombre desquels était un temple qui était tout près

(1) Voyez Millin, *Dictionn. des beaux-arts*, Paris, 1806, Tom. III. pag. 821.

(2) On lit dans Strabon, liv. III, que plusieurs des anciens cloaques de Rome étaient assez larges et assez élevés, pour qu'il pût y passer un char de foin, et que la voûte en était en pierre. Telle est encore celle du grand cloaque, qui est probablement un ouvrage d'architectes Grecs: car Damaratus de Corinthe, pére de Tarquin l'ancien qui le fit bâtir, était venu, au rapport de Strabon et de Pline, s'établir en Etrurie avec un grand nombre d'ouvriers; et il n'est pas invraisemblable que son fils, devenu ensuite Roi de Rome, ait aussi attiré dans cette ville des architectes Grecs. Voy. Winckelmann *Storia* etc. Tom III. pag. 32, où il montre l'erreur dans laquelle est tombé Perrault, en supposant que les anciens, faute de savoir construire les arcs, étaient obligés de faire passer l'architrave d'une colonne à l'autre, et à défaut de pierres d'une grandeur suffisante, de tenir leurs colonnes tout près les unes des autres.



Sanquirico dis. Castellini f.

du Pritanée d'Athènes ; et quoique cet écrivain ne parle que d'édifices d'une forme ronde, il nous apprend néanmoins que les voûtes, soit qu'elles fussent en marbre ou en bois, n'étaient point inconnues aux Grecs. C'est ce qui fait dire à Winckelmann : « Je ne veux « pas nier cependant qu'il y eût des temples carrés et à voûte, « tel qu'était par exemple celui de Pallas à Athènes. Les temples « de cette espèce avaient trois nefs. . . . . On donnait à leur inté- « rieur le nom de *vaisseau*, à la carène duquel les anciens compa- « raient leur voûte: c'est pourquoi nous disons encore à présent la « nef du milieu et des côtés (1) „. Dans cette hypotèse, la planche 96 représente l'intérieur du Parthénon avec la voûte à compartimens, ou à petits carrés qui y sont comme encadré. La perspective étant de front ne laisse apercevoir que six arcs : ce qui fait que nous n'avons pu indiquer avec plus de clarté aucune fenêtre verticale, comme nous l'avons fait dans le temple de Jupiter Olympien, dont le plan est pris plus obliquement: Voy. l'article *Religion*, planche 50 (2). Nous nous sommes étendus sur la description de ce temple, attendu qu'il est, comme nous l'avons déjà observé, le plus grand monument qui existât à Athènes, et qu'on peut le regarder comme le modèle le plus parfait de l'architecture d'ordre dorique.

On montait au Parthénon en passant par les Propylées, qui étaient un autre monument des plus célèbres de ce genre d'architecture. *Il n'y a qu'un seul passage*, dit Pausanias, *pour entrer dans l'Acropole, l'accès en étant défendu de tous côtés par la pente escarpée du roc, et par des murs solides. Cette entrée unique est décorée d'un vestibule magnifique appelé les Propylées, dont le plafond en mar-*

(1) Winckelmann. *Storia etc.* Tom. III. pag. 79. On trouve une autre preuve que l'intérieur du Parthénon était couvert, dans une médaille rapportée par Stuart ( planche XVII. fig. 19 vol. II. pag. 60, édit. de Paris ), et par Barthelemi dans son Atlas du voyage d'Anacharsis, sur laquelle le Parthénon est représenté avec un toit convexe, qui couvre tout l'édifice. Voyez aussi Milizia.

(2) Nous aurions représenté volontiers dans cette planche le colosse de Minerve, comme nous l'avons fait de celui de Jupiter dans le temple d'Olympie ; mais la grandeur de ses dimensions aurait empêché de distinguer la structure intérieure du temple Le peintre a néanmoins eu le talent d'y introduire le simulacre de la Déesse, que les Athéniens croyaient être tombé du ciel, et qui, dans les Panathénées, était porté en procession, du temple de Minerve Polyade au Parthénon, où il était exposé à la vénération publique.

*bre blanc, tant pour la beauté du marbre que pour la grandeur des masses, l'emporte sur tout ce que j'ai vu jusqu'à présent* (1). Meurs nous apprend, sur la foi de Plutarque, que la construction de cet édifice fut commencée sous l'administration de Periclès, et que l'architecte en fut Mnesiclès, qui l'acheva en cinq ans. Il ajoute ensuite, d'après Harpocration, que les Propylées furent commencés sous l'Archontat d'Euthymène (2), qu'ils coûtèrent l'énorme somme de 2,012 talens (3), et qu'ils avaient cinq portes par où l'on pouvait entrer dans l'Acropole (4). Nous ne ferons que rapporter maintenant ce que dit Stuart, qui n'ayant pu bien examiner ce monument magnifique, à cause des troubles qui régnaient alors à Athènes, en a tracé la description et le plan d'après l'ouvrage de M.rs Revelt, Pars et Chaudeller, envoyés en 1764 par la Société des *Amateurs* de Londres, pour visiter les antiquités de la Grèce. « On voit devant les Propylées deux énormes piédestaux, sur chacun desquels il y avait jadis une statue équestre. Pausanias en parle, et dit qu'il ne savait pas bien si ces deux statues représentaient les fils de Xénophon, ou si elles n'étaient destinées qu'à servir d'ornement. Quel qu'en ait été l'objet primitif, l'une, dont l'inscription est encore lisible sur le piédestal, semble avoir été ensuite consacrée à M. Agrippa; l'autre aura probablement aussi été érigée à Auguste. Les Athéniens, dans l'état d'humiliation où ils étaient tombés du tems des Romains, employaient souvent, et quelquefois avec succès, ce genre d'adulation. A la droite des Propylées était le temple de la Victoire *Aptera* (sans ailes), d'où la vue s'étendait sur la mer. C'est de là, dit-on, qu'Egée se précipita de désespoir dans les flots (5). Il y avait à gauche un édifice orné de peintures, qui étaient l'ouvrage de Polignote. On lit dans Pau-

*Temple de la Victoire* Aptera.

*Edifice orné de peintures de Polygnote.*

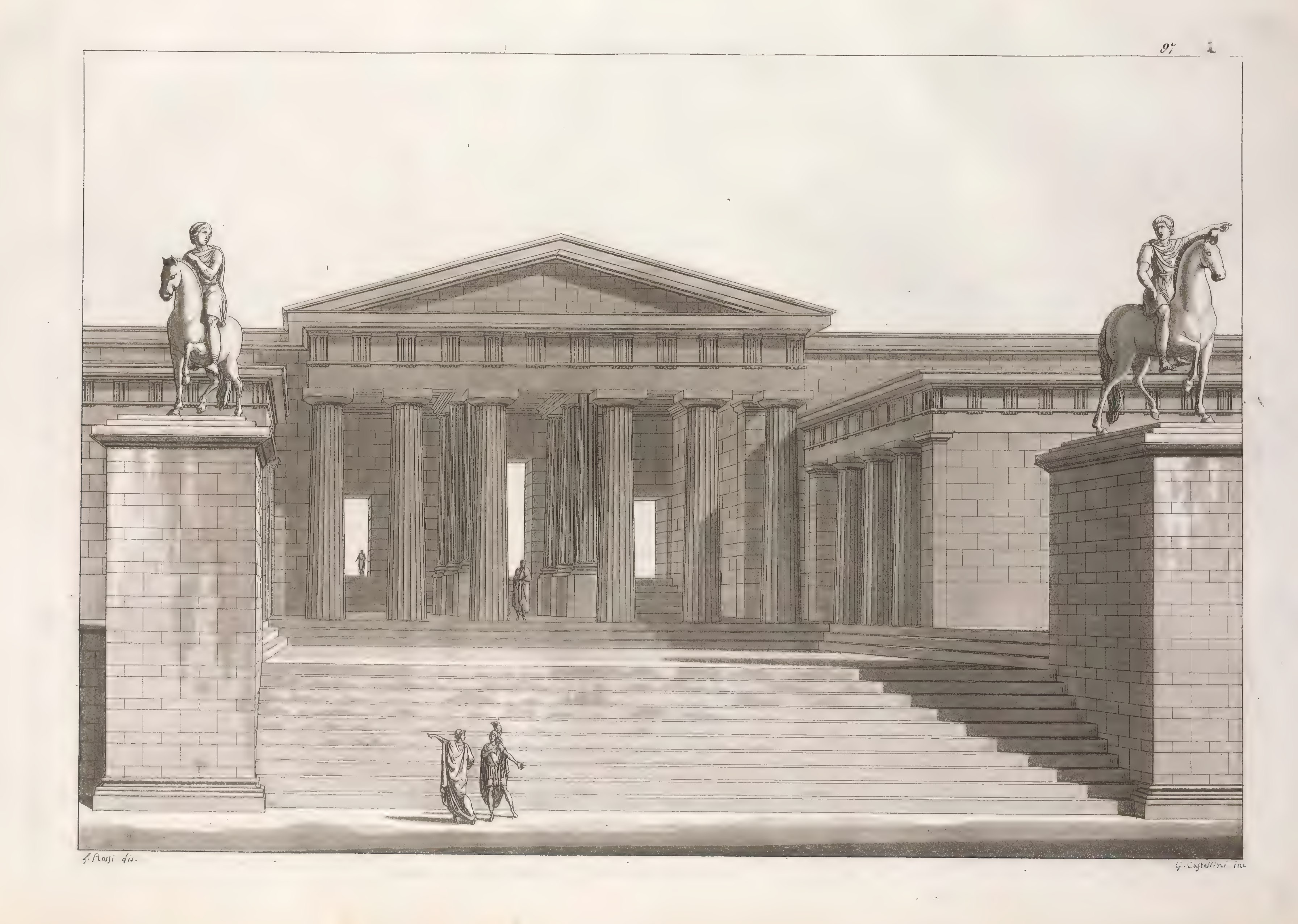
(1) Paus. Attica chap. XXII.

(2) Euthyméne était Archonte la IV.e année de la LXXXV.e Olympiade, environ 435 ans avant l'Ere vulgaire.

(3) 10,864,800 livres tournois. Voy. Stuart. édit. de Paris, tom. II. pag. 56.

(4) Meur. *Cecropia, sive de Arce Athenarum* chap. VI.

(5) C'est de ce roc qu'on croyait qu'Egée s'était précipité à la vue des voiles noires de son fils Thésée, qui avait oublié de les changer à son retour de Crête, après avoir tué le Minotaure. En mémoire de cet événement, il fut élevé au même endroit un temple, où l'on plaça une image de la Victoire, mais sans ailes, parce que la nouvelle de la victoire n'avait pas précédé l'arrivée du vainqueur.



G. Rossi dis. G. Castellini inc.



Castellini f.

sanias, que malgré la dégradation d'une grande partie de ces peintures, on y voyait encore de son tems Diomède et Ulysse, celui-ci emportant de Lemnos l'arc et les flèches de Philoctète, celui-là enlevant le Palladium de Troie. On y distinguait encore, Oreste tuant Egiste, et Pilade combattant les fils de Nauplius accourus au secours du tyran; Polyxène près d'être immolée sur le tombeau d'Achille; et Ulysse invoquant le secours de Nausicas comme le représente Homère: ces peintures étaient accompagnées de beaucoup d'autres. Ces trois édifices qui étaient contigus, et ne formaient dans le commencement qu'une seule façade, s'étendaient sur toute la longueur occidentale du roc, de manière que l'entrée de l'Acropole se trouvait dans l'édifice du milieu, dont cinq portes, encore actuellement existantes, attestent que c'était là l'emplacement des Propylées. C'est là aussi probablement qu'on voyait l'hermès *Propylée*, ainsi que les Grâces, morceau de sculpture exécuté par Socrate, dans lequel ce philosophe célèbre, contre l'usage suivi jusqu'alors, avait représenté ces Déesses habillées. Pausanias fait encore mention de plusieurs autres monumens de sculpture, qui servaient peut-être d'ornement à cette entrée magnifique „. La planche 97 représente les Propylées avec les deux édifices latéraux, savoir; le temple de la Victoire *Aptera* à droite, et l'édifice où étaient les peintures de Polygnote à gauche.

*Innovations dans l'ordre dorique.*

Nous avons montré dans les monumens de Pestos, dans le Parthénon et les Propylées, l'ordre dorique dans sa gravité la plus majestueuse, et selon les proportions que les Grecs avaient données à ce premier genre de leur architecture. Mais après que la Grèce fut assujétie à la domination de Rome, les architectes, Grecs ou Romains, commencèrent à s'écarter de ces modèles sublimes, et donnèrent à cet ordre des proportions, à la vérité plus élégantes, mais moins graves et moins solides. Tel est le monument qu'on voit représenté à la planche 98, lequel existe presqu'encore en entier à Athènes, et fait l'admiration des connaisseurs, malgré les constructions monstrueuses qui le défigurent (1). C'est un portique composé seu-

(1) Cette planche offre l'image d'une belle perspective, que feu M.r Perego notre compatriote a peinte à Osnago avec un art magique, dans le jardin de M.r De-Capitani, Conseiller Aulique et Chevalier de l'ordre de la Couronne de fer, dont le nom est cher aux amis des sciences et des beaux arts. Le dessein de la planche qu'on voit ici

lement de quatre colonnes cannelées, et regardé par quelques-uns comme le reste d'un temple dédié à Rome et à Auguste, ou, selon Le-Roy, à Minerve et à Auguste. Mais nous trouvons plus de vraisemblance dans l'opinion de Stuart, qui voit dans ce monument la

*Porte d'un marché.*

porte d'un *agora*, ou d'un marché, que les Athéniens avaient élevée en l'honneur de cette Déesse et des Empereurs. Ce qui vient particulièrement à l'appui de cette opinion, c'est qu'il y avait à Athènes deux édifices à l'usage de marché, l'un dans le Céramique, et l'autre dans la partie de la ville qui s'appelait Eréthrye. C'est à ce dernier que se rapporte le monument dont nous parlons, et qui semble avoir été la porte du marché aux huiles. Et en effet, on lit sur le côté droit de la porte, qui est le mieux conservé, un édit de l'Empereur Adrien concernant la vente des huiles, et les droits auxquels le commerce en était soumis. Or, il n'est guères probable qu'un pareil édit eût été gravé sur la porte d'un temple. Les colonnes, l'entablement et le fronton, ainsi que l'un des pilastres dressés aux angles du mur (1), sont encore assez bien conservés, pour nous donner une juste idée de la forme primitive et des proportions de cet édifice (2). C'est pour la première fois que nous

est un ouvrage de cet excellent peintre, qu'une mort prématurée a enlevé à la fleur de ses ans, et qui devait encore honorer long-tems nos théâtres des productions de son rare talent. Qu'il nous soit permis de rendre cet hommage à la mémoire d'un ami dont nous ne pouvons trop déplorer la perte, et d'un artiste, grand sans ostentation, qui a porté l'art de la perspective à un degré de vérité, au delà duquel la nature même ne peut aller dans ses propres ouvrages.

(1) Les Romains donnaient le nom d'*antae*, et les Grecs de *parastatae* aux pilastres placés particuliérement aux angles des murs latéraux du sanctuaire, où se trouvait proprement le vestibule appele *pronao* par ces derniers. Ces pilastres, loin d'être une imitation de la colonne, n'étaient dans les anciens tems qu'un renfort adossé aux angles saillans des murs, pour leur donner plus de solidité, et auquel on ajouta dans la suite une base et un chapiteau.

(2) Cet édifice est représenté avec peu d'exactitude dans les dessins qu'en a donnés M.r Le-Roy. On n'y distingue pas les deux acrotères latéraux: leurs colonnes reposent sur trois gradins, tandis qu'il n'y en a qu'un seul dans le monument: on a ajouté dans ces colonnes les colarins, qui manquent dans celles de l'édifice: les proportions et les membres de la corniche ne sont pas conformes à l'original. Ces défauts se retrouvent encore dans les deux planches de la seconde édition de M.r Le-Roy:

voyons ici des colonnes dont la hauteur soit de six diamètres de leur grosseur : proportion qui a été depuis d'un usage très-fréquent dans les édifices Romains d'ordre dorique. Cette dimension est précisément celle que Vitruve, contemporain de l'époque où ce monument fut élevé, assigne aux premières constructions d'ordre dorique, et qui, selon le même écrivain, fut portée dans la suite jusqu'à sept diamètres, pour donner plus d'élégance à ces constructions. *Posteri vero*, dit-il, *elegantia, subtilitateque judiciorum progressi, et gracilioribus modulis delectati, septem crassitudinis diametros in altitudinem columnae doricae . . . . . constituerunt* (1). Mais, sur quel fondement Vitruve pouvait-il assurer que les colonnes des anciens édifices d'ordre dorique avaient six diamètres de hauteur, tandis que le premier monument bâti dans cette proportion, est sans contredit celui dont il s'agit ici, lequel est postérieur de plusieurs siècles, non seulement au Parthénon et aux Propylées, mais même à plusieurs autres édifices à colonnes de la hauteur de quatre ou de cinq diamètres, qu'on voyait encore de son tems dans le midi de l'Italie ? Et comment attribuer à la perfection du goût l'acroissement de cette proportion jusqu'à sept diamètres, si, en même tems qu'il affaiblissait la colonne, il détruisait, ou tout ou moins altérait considérablement en elle ce caractère de gravité qui est propre à l'ordre dorique ? Tout cela ne fait que nous prouver davantage que Vitruve, comme nous l'avons déjà dit ne connaissait pas bien les plus anciens et les plus beaux monumens de l'architecture Grecque (2). Les colonnes de ce portique sont

*Nouvelles proportions de l'ordre dorique.*

*Les Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, Paris, 1770, T. II. Pl. XVIII. et XIX. Voyez Stuart etc. édit. de Paris, T. I. pag. 25.

(1) V. Quatremére, *Architecture etc.* pag. 248.

(2) Vitruv. liv. IV. chap. I.^r. Milizia, en parlant de l'ouvrage de Vitruve sur l'architecture, dit que son principal mérite *est dans les qualités d'esprit et de cœur que cet écrivain exige des architectes, qu'il excitera par ses préceptes sublimes à la vertu, ou les fera rougir de honte, et éveillera en eux la voix d'un remords salutaire, s'ils oublient la sagesse de ses avis, pour n'écouter que le sentiment d'un vil intérêt.* Le même auteur ajoute un peu plus loin: *Il parait qu'il n'était jamais allé en Grèce, et qu'il n'avait appris l'architecture que dans les livres, et non par l'inspection des monumens. Il devait être d'une moralité bien pure, si pourtant il est vrai que les auteurs se peignent eux-mêmes dans leurs écrits. On voit l'homme de bien dans ceux de Vitruve.* Memorie degli architetti etc.

en outre moins courtes, le chapiteau en est moins saillant, l'ove plus rond, et le tympan plus aigu. On peut enfin regarder cet édifice comme le premier monument de l'innovation, ou peut-être même de la décadence de la véritable architecture dorique.

Le portique était orné de statues et d'inscriptions. Il y avait probablement sur l'acrotère qu'on voit au haut du fronton, la statue équestre de Lucius Cesar: car on y lit une inscription en Grec, qui peut se traduire ainsi : *Le peuple à Lucius César Empereur, fils de César Auguste.* Que cet édifice fût aussi dédié à Minerve, c'est ce qu'atteste formellement cette autre inscription qui est sur l'architrave : *Le Peuple, en reconnaissance des bienfaits qu'il a reçus de Caïus Jules César, et de l'Empereur César fils d'Auguste : A Minerve Archegète* (1), *Euclès de Marathon, Capitaine des Oplites, chargé de présider à la construction de cet édifice après son père Hérode, et après son Ambassade sous l'Archonte Nicias fils de Sérapion Atmonius.* On voit encore près de la colonne qui est à l'extrémité orientale du portique, le piédestal carré où il devait y avoir, d'après l'inscription qu'on y lit, la statue de Julie Auguste représentée sous l'image de la Providence (2). Voici le sens de cette inscription : *Dédiée à Julie Auguste Providence, par le Sénat dit*

(1) ΑΡΧΗΓΕΤΙΑΙ, c'est-à-dire *Souveraine Conductrice.*

(2) Il était assez ordinaire alors d'honorer les Impératrices et les femmes de la famille impériale, non seulement en leur prêtant les attributs de la divinité, mais même en leur donnant le nom de quelque Déité particulière. Les Athéniens avaient montré en plusieurs occasions une forte aversion pour la cause de César. Ils s'étaient néanmoins attachés à celle de Pompée, qui était regardée comme la cause de la république ; et ils ne se bornèrent point à applaudir hautement la conduite de Brutus et de Cassius pour avoir tué César, mais encore ils leur élevèrent des statues à côté de celles d'Harmodius et d'Aristogiton. Dans la lutte qui suivit entre Antoine et Auguste, ils avaient aussi embrassé le parti du premier. Mais l'empire du monde étant tombé enfin entre les mains du second, ils durent se recommander à la clémence du vainqueur, et lui prodiguérent des adulations publiques. Il est probable que les statues dont cette ville était remplie avaient été érigées en l'honneur de la famille d'Auguste. La mission d'Euclés de Marathon avait peut-être pour but de calmer le ressentiment d'Auguste, et d'implorer sa clémence en faveur des Athéniens. Quant à Hérode de Marathon, voy. les *Iscrizioni Greche Triopee ec. con versioni ed osservazioni di Ennio Quirino Visconti*, Roma, *Pagliarini*, 1894. *Notizie preliminari ec.*

*Aréopage, le Sénat des six cent et le Peuple, aux frais de Denis fils d'Aulus de Marathon, étant alors Préfets du Marché le même Denis de Marathon, et Quintus Nevius Rufus de Mèlite.*

Nous ne devons pas passer non plus sous silence les autres édifices compris dans la belle perspective dont nous venons de faire mention. Le peintre a supposé très-judicieusement que les spectateurs, en regardant au delà du portique, devaient voir l'Acropole ou la citadelle, et quelques autres édifices de l'ancienne Athènes. C'est pourquoi il y a peint le Parthénon, un petit temple de Cérès, et la Tour des Vents ou d'Andronique, dont nous parlerons plus bas, laissant l'espace qui reste, aux habitations Turques dont ce lieu sacré est maintenant encombré. Par respect pour la vérité il a représenté le Parthénon avec le terrible dégât occasionné par la bombe qui tomba dessus en 1687, comme nous l'avons dit plus haut. Le petit temple de Cérès servait, selon l'opinion de Spon, à la célébration des petis mystères, mais Stuart croit qu'il était dédié à Panope, héros Athénien. Ce monument réunit à une grande simplicité dans toutes ses parties un caractère d'élégance si remarquable, et une si parfaite exécution, qu'il peut passer pour un des ouvrages en ce genre les plus propres à servir de modèle. Les Athéniens devenus Chrétiens restaurèrent cet édifice, en y ajoutant des constructions barbares, et le firent servir au culte de la Vierge sous le titre de Sainte Marie du Roc. Maintenant il ne sert plus à aucun culte, et va tombant en ruine (1).

*Petit temple de Cérès et de Panope.*

Quelques-uns de nos lecteurs trouveront peut-être que nous nous sommes arrêtés trop long-tems sur l'ordre dorique; mais il faut se rappeler que c'est l'ordre par excellence, et que c'est en lui que consiste tout le système primitif de l'architecture des Grecs. Et en effet cet ordre, il faut le répéter, doit son origine à l'imitation des ouvrages du charpentier, qui, dans les premiers tems, travaillait seul à la construction des édifices publics et privés. On y aperçoit distinctement le principe générateur de tous les arts dans la Grèce; et l'on voit par lui à quoi se réduit l'invention dans les produc-

(1) Il ne fallait rien moins que le peinceau d'un peintre aussi habile que Perego, pour s'élever à la hauteur du sujet, et le traiter avec une vérité, qui captive l'attention de l'observateur, et le force en quelque sorte d'admirer, dans cette réunion de monumens magnifiques, les restes précieux de l'élégance et de la grandeur attique.

tions de l'industrie humaine, qui ne pouvant rien créer, procède en tout par analogie et par imitation, et se trouve conduite souvent, par le besoin ou la nature seule, à des découvertes utiles, comme à des résultats qui n'ont que le plaisir pour objet (1).

*Ordre Ionique*

Après avoir ainsi démontré que l'ordre Dorique constitue presqu'entièrement l'essence de l'architecture Grecque, il ne nous reste que peu de choses à dire des deux autres ordres, l'Ionique et le Corinthien, qui ne sont à proprement parler que des modifications du premier. Et quant à l'ordre Ionique, rien de plus absurde comme nous l'avons observé précédemment, que la tradition adoptée par Vitruve, qui lui donne pour modèle la délicatesse des formes du corps de la femme (2). *Comment se distingue l'ordre ionique.* On le distingue d'abord par sa base composée de plusieurs membres, qui deviennent moins forts et moins saillans, à mesure qu'ils se rapprochent du fût de la colonne. Cette base manque en outre de plinthe dans les anciens édifices, et pose immédiatement sur le gradin le plus élevé. Selon Milizia, Millin et autres écrivains estimables, la base la plus convenable à cet ordre est celle qu'avaient les colonnes de l'intérieur des Propylées, et à *Sa base attique.* laquelle on donna ensuite le nom d'*attique*, peut-être parce qu'elle fut inventée à Athènes (3). Cette base ressemble beaucoup à celle des colonnes du petit temple près l'Ilyssus, dont une est représentée *Son chapiteau.* sous le n.° 3 de la planche 93. On reconnait encore cet ordre au chapiteau, qui, dans les édifices les plus anciens, est généralement composé de deux coussinets parallèles, liés par le milieu avec une attache, qui en fait pour ainsi dire deux bandes ornées de *volutes*. Mais ce chapiteau, comme l'observe Millin, avait un grand défaut, qui était que ses colonnes angulaires, vues de côté, présentaient un aspect tout différent de celui qu'elles avaient en les voyant de front. Pour remédier à ce défaut, les anciens introdui-

(1) Quatremère, *Jupiter etc.*, pag. 219.

(2) Il faut encore lire ce que Durand a écrit contre l'opinion de Vitruve dans son ouvrage qui a pour titre : *Précis des Leçons d'architecture données à l'Ecole Royale Polytechnique*, Paris, 1819, Vol. I. pag. 11 et suiv.

(3) Voy. de nouveau la planche 97. Il est à remarquer ici que les colonnes de l'intérieur des Propylées sont sans chapiteau.

sirent dans ces colonnes des *coussinets* non parallèles, mais qui se réunissaient à l'angle intérieur; et ils placèrent à l'angle extérieur une volute biaisée (1). Les membres de ce chapiteau sont ordinairement décorés de fleurs de diverses espèces, et surtout de feuilles d'acanthe. Il n'est même pas rare de voir à l'œil de la volute une rosette, ou autre ornement quelconque (2). Parmi les chapiteaux d'ordre ionique qui nous restent de l'antiquité, les plus riches en ornemens de ce genre sont peut-être ceux des temples

(1) Milizia, *Memorie degli architet. ec.* édit. de Parme, Préf. XXV. Il est bon d'ajouter ici ce que Winckelmann a écrit au sujet du chapiteau d'ordre Ionique. Winckelmann, *Storia etc.* Vol. I. pag. 58 et 59. *Dans les anciens chapiteaux ioniques, les volutes sont placées sur une ligne horizontale, et quelquefois ressortent en dehors dans les colonnes des angles, comme on le voit dans celles du temple d'Erecthée. Vers les derniers tems de l'antiquité, on commença à donner aux volutes cette disposition, qu'elles ont particulièrement dans le temple de la Concorde, et que leur ont conservée les modernes: ainsi c'est une erreur de croire que Michel Ange ait été le premier à les placer de cette manière. Ce n'est pas lui non plus qui, le premier, a donné plus d'élévation au chapiteau ionien: car cette hauteur est la même dans celui des colonnes des thermes de Dioclétien, qui l'ont même plus élevé que ne le veut Vitruve, c'est-à-dire de plus du tiers du diamètre de la colonne. Rien de plus curieux que les chapiteaux ioniques observés par Raphael sur les colonnes du portique d'un temple à S.t Nicolas* in Carcere *à Rome, dans lesquels les* fustellini *et non les cartouches étaient placés en avant, comme ce peintre célèbre l'a expressément indiqué au fond de ses dessins.*

(2) Certains architectes ont placé quelquefois l'image d'un animal dans l'œil de la *volute.* Parmi les chapiteaux célèbres d'ordre ionique, on remarque celui dont Winckelmann fait mention sous le n.° 206 de ses *Monumenti inediti,* et qui se trouve dans l'église de S.t Laurent hors des murs de Rome. On voit dans l'œil d'une des volutes de ce chapiteau, au lieu de la rosette une grenouille sur le dos, et dans l'autre volute un lézard entortillé autour de la rosette. Winckelmann et autres architectes sont d'avis que ce chapiteau appartenait à un temple de Jupiter et de Junon, que Metellus avait fait construire par Saurus et Batrachus, tous les deux Spartiates; et Pline nous apprend que ces deux architectes ne pouvant mettre leur nom sur ce temple, trouvèrent moyen de l'indiquer sous l'emblême de ces deux animaux, dont le premier s'appelait en Grec *batrachos,* et le second *saura.* Plin. Liv. XXXVI. chap. V. sect. IV. §. 14.

d'Erecthée, et de Minerve Polyade à Athènes. Non seulement leurs principaux membres sont traités avec beaucoup de délicatesse, mais les colarins même sont entièrement sculptés à fleurs. Parmi les chapiteaux ioniques, que nos architectes devraient prendre pour modèles, Millin cite celui du petit temple sur l'Ilyssus: voy. le n.° 3 ci-dessus.

*Perfectionnement de l'ordre dorique.*

On attribue généralement à Hermogènes d'Alabanda, ville de la Carie, l'honneur d'avoir perfectionné l'ordre ionique. Ce fut lui qui, le premier peut-être, dans un temple dédié à Bacchus dont il dirigeait la construction dans la ville de Theo, introduisit les bases sans plinthe, et les chapiteaux à volutes angulaires. Ce temple était monothère, c'est-à-dire à huit colonnes seulement, et sans mur. C'est encore à lui qu'on attribue l'invention du portique pseudodittère, ou *faux-double-ailé*, dont il fit le premier essai dans la construction d'un temple de Diane à Magnésie. Le portique de ce temple avait huit colonnes à sa façade de devant, autant à celle de derrière, et quinze sur les côtés, y compris celles des angles, de manière que vu de front il semblait avoir les ailes doubles, quoiqu'elles fussent simples. Les entre-colonnemens étaient de deux diamètres et un quart, excepté les deux du milieu, tant sur le devant que sur le derrière, où ils étaient de trois diamètres. La distance des colonnes du mur du sanctuaire était de deux entre-colonnemens et d'une colonne: manière que Vitruve loue beaucoup, tant pour l'économie de la dépense et du travail, que parce qu'elle laisse un large espace où l'on peut se promener, et donne à l'édifice un aspect majestueux (1). Selon le même auteur, Hermogènes avait donné aux colonnes de son temple de Bacchus huit diamètres de hauteur. Mais cette proportion a subi aussi des variations dans cet ordre, selon les divers édifices, et particulièrement dans les édifices sacrés (2). C'est pour cela que Vitruve prescrit les règles suivantes. *Dans les temples* Aréostyles, *les colonnes doivent avoir le diamètre d'un*

(1) On ignore l'époque où vivait Hermogènes. Vitruve dit qu'il fut *le père de la belle architecture, qui lui est redevable non seulement de l'invention du* Pseudodittère, *mais encore de la plupart des autres dispositions, au moyen desquelles cet art simple et grossier à sa naissance, a été successivement perfectionné.*

(2) Il faut voir ce que nous avons dit à l'article de la *Religion* etc. pag. 367 des diverses sortes d'édifices sacrés, et de la différence des espèces et des genres.

*huitième de leur hauteur. Dans le* Diastyle , *la hauteur se divise en huit parties et demie, dont une fait le diamètre de la colonne. Dans le* Sistyle , *la hauteur se divise en neuf parties et demie, et l'on en donne une au diamètre de la* colonne. *Dans le* Picnostyle, *on divise la hauteur en dix parties, dont une est le diamètre de la colonne. La hauteur de la colonne du temple* Eustyle *se divise, comme dans le* Diastyle , *en huit parties et demie, dont l'une forme le diamètre du bas de la colonne* (1). *Voilà la règle pour les entre-colonnemens : car le diamètre des colonnes doit augmenter, en proportion de la distance des colonnes entr'elles. Et en effet, si dans l'*Aréostyle, *ce diamètre est d'un neuvième ou d'un dixième de la hauteur, les colonnes paraitront minces et délicates, parce que l'air qui circule dans la largeur des entre-colonnemens semble diminuer la grosseur de leur fût* (2); *tandis qu'au contraire si le diamètre des colonnes dans les* Picnostyles *est d'un huitième de la hauteur, l'aspect en sera désagréable et choquant, à cause du peu d'intervalle qu'il y aura entre les entre-colonnemens. Il faut donc donner à chaque construction le genre de symétrie qui lui est propre. Par la même raison, le diamètre des colonnes sur les contours doit être d'un cinquantième de plus que dans les autres colonnes, parce que l'air libre dans lequel elles se trouve les fait paraître plus minces : c'est en fesant ces réflexions qu'on parvient à rectifier certaines erreurs qui naissent de l'illusion de notre vue* (3).

(1) Perrault observe à propos que l'*Eustyle* étant d'une proportion moyenne entre le *Diastyle* et le *Sistyle*, si le *Diastyle* a huit diamètres et demi, et le *Sistyle* neuf et demi, l'*Eustyle* aurait dû en avoir neuf, au lieu de huit et demi.

(2) « Plus les colonnes ( dit Milizia, Memorie etc. T. I.er pag. XXI ), « sont rapprochées les unes des autres, plus elles semblent grosses ; et elles « paraissent également moins longues, lorsqu'elles sont élevées sur un pié- « destal ou sur un soubassement. Exposées à l'air, ou sur un fond obscur, « elles paraissent minces, parce que, comme disent les architectes, *le grand « air mange*. Les cannelures rendent aussi le fût d'autant plus gros en ap- « parence, qu'elles sont plus nombreuses. Toutes ces considérations et au- « tres mettent l'architecte en droit de grossir ou de diminuer la colonne ; « mais il doit être sobre dans ces modifications ».

(3) *L'Architettura di Vitruvio ec.* édit. et trad. de Galiani, pag. 108 et suiv. Vitruve donne ensuite les proportions de la contracture des

*Monumens d'ordre ionique.*

Vitruve est d'avis que le temple de Diane à Ephèse est le premier monument d'ordre ionique qui ait existé; mais il n'est resté aucun vestige de cet édifice célèbre, qui, après avoir été brûlé par Erostrate, fut reconstruit du tems d'Alexandre avec plus de magnificence par Dinocrate, fameux architecte, qui bâtit Alexandrie, et qui du mont Athos voulait faire un géant. Ce qui nous reste de plus précieux de cet ordre sont les ruines d'un temple sur l'Ilyssus, ainsi que celles des temples d'Erecthée et de Minerve Polyade à Athènes. « Sur le bord méridional de l'Ilyssus, dit Stuart, non loin « de la fontaine *Enneacrunos*, qui a repris maintenant son ancien « nom de Callirhoé, on trouve un petit temple ionique, dont les « profils sont tout différens de ceux que nous présentent les exem- « ples de cet ordre, qui ont été publiés jusqu'à présent. Ce monument « réunit à une rare simplicité dans toutes ses parties une élégance « d'un goût exquis, et une perfection d'exécution, qui le font re- « garder comme un des ouvrages de l'antiquité les plus dignes de « notre attention (1) ». Spon croit que ce temple était dédié à Cérès, et consacré à la célébration des petits mystères, mais il ne cite aucune autorité à l'appui de son opinion. Stuart conjecture de la petitesse et de la situation de l'édifice, qu'il était plutôt dédié à Panops, héros auquel les Athéniens avaient consacré un temple, une statue et une fontaine (2). Il était *Anfiprostyle*, c'est-à-dire

*Petit temple d'ordre ionique sur l'Ilyssus.*

colonnes. « On voit clairement dans ce chapitre, continue Galiani, combien « les anciens avaient égard aux effets de l'optique dans la construction « de leurs édifices. La diminution progressive de la colonne se calculait « sur les règles de l'optique, c'est pourquoi il ( Vitruve ) indique ses « différentes hauteurs par le nombre des pieds, et veut qu'elles perdent « d'autant moins en grosseur qu'elles sont plus élevées; il parait même « conclure qu'au delà de cinquante pieds, la colonne ne doit plus être amin- « cie dans sa partie supérieure, attendu qu'elle parait naturellement moins « grosse à cette distance ».

(1) Stuart, *Antiquit. etc.* Vol. I. ch. II. édit. de *Paris*. Cet écrivain observe que la plupart des édifices d'Athénes sont construits en marbre blanc d'une qualité si excellente, que les restes qu'on en voit encore aujourd'hui, n'ont été que faiblement endommagés par le tems. Ce marbre est dur et aussi fin que celui de Carrare: on le tirait probablement du mont Penthélique, dont les carrières sont totalement abandonnées, attendu que les Athéniens modernes trouvent dans les ruines des anciens édifices, assez de matériaux pour leurs constructions.

(2) Les Grecs modernes avaient fait de ce temple, au moyen de quel-

orné d'un portique aux deux fronts, qui étaient le pronao et le postico, chacun de quatre colonnes. Le n.e 3 de la planche 93 représente une de ces colonnes, avec une partie de l'architrave, de la frise et de la corniche, d'après les proportions du pronao ou du portique antérieur de ce temple.

*Temples de Minerve Polyade et d'Erecthée.*

Il y avait encore deux autres temples fameux d'ordre ionique dans l'Acropole d'Athènes, au nord du Parthénon, et qui en étaient à la distance d'environ cent quarante pieds de Paris. C'étaient les temples de Minerve *Polyade*, c'est-à-dire protectrice de la ville, et d'Erecthée sixième Roi d'Athènes, qui mérita des habitans de cette ville les honneurs divins, pour avoir introduit dans l'Attique le culte de Cérès et les mystères d'Eleusis. Ces deux temples ne formaient qu'un seul édifice. Le temple de Minerve Polyade touchait en outre au *Pandrosium*, édifice avec un portique soutenu par des *Caryatides*, et consacré à la nymphe Pandrosa, la troisième des filles de Cecrops, à laquelle les Athéniens élevèrent un temple, pour consacrer le souvenir de la piété avec laquelle elle conserva, elle seule des trois sœurs, un dépôt qui leur avait été confié par cette Déesse. Pausanias parle de ces deux premiers édifices, comme d'un temple double, et ajoute que c'était dans l'Erecthée que se trouvait la source d'eau salée, que Neptune avait fait jaillir d'un coup de son trident, lorsqu'il disputait avec Minerve de l'honneur de donner le nom à Athènes. On voyait encore devant la porte du temple un autel consacré à Jupiter le souverain des Dieux; et dans l'intérieur un autre autel consacré à Neptune, sur lequel, d'après l'ordre d'un oracle, on sacrifiait à ce Dieu ainsi qu'à Erecthée: d'où, comme l'observe Stuart, on pourrait conclure que ce temple avait été originairement dédié au souverain des mers. On y voyait aussi deux autres autels, dont l'un était consacré au héros Butès, frère d'Erecthée, et l'autre à Vulcain. Les murs portaient des inscriptions à couleurs, et relatives à la famile de Butès, dans laquelle le sacerdoce des deux temples était une dignité héréditaire (1). On conservait dans celui de

Pandrosium.

ques nouvelles constructions d'un style barbare, une église sous le titre de *Sainte Marie sur le roc*: nom qui lui reste encore à présent, quoiqu'elle soit presque totalement en ruine.

(1) Paus. *Att.* C. XXVI. Quant au sacerdoce de la famille de Butès, il faut voir ce que nous avons dit à l'article de la *Religion* etc. pag. 400.

Minerve Polyade l'ancienne statue d'olivier, dont nous avons fait mention ailleurs, et qu'on croyait tombée du ciel (1); et l'on y avait aussi renfermé un hermès ou statue de Mercure, consacré par Cecrops, et dont l'obscénité, égale à celle d'un Priape, l'avait fait presqu'entièrement couvrir de branches de myrte. On y voyait enfin la fameuse lampe fabriquée par Callimaque, qui, selon une tradition fabuleuse, brûlait toute l'année sans qu'on eût besoin d'en renouveller l'huile (2). Dans l'intérieur du Pandrosium était le fameux olivier, que Minerve, d'après une autre tradition, avait fait sortir de la terre d'un coup de sa lance, dans sa dispute avec Neptune, dont nous venons de parler. Cet olivier s'appelait *Pankyphos*, ( *tout tortueux* ), parce que ses branches, après avoir atteint le toit du temple, se recourbaient vers la terre (3). C'est sous cet arbre qu'était l'autel de Jupiter *Hercéen*, ou *gardien des murs*.

Caryatides.

Le temple de Pandrosa est le plus beau et le plus ancien monument d'architecture Grecque, où l'on ait fait usage des Caryatides. Notre but n'étant pas de traiter ici de l'architecture considérée uniquement comme un art, ni d'en exposer les règles, mais seulement de reconnaître l'état de cet art chez les Grecs à l'aide de l'histoire et des monumens, nous nous dispenserons d'agiter les questions qui ont tant occupé les architectes et les érudits, s'avoir; si l'ordre appelé par quelques-uns *caryatique*, et par d'autres *persique*, existe dans la bonne architecture; comment et jusqu'à quel point on peut introduire dans les édifices les statues qui tiennent lieu de colonnes (4). S'il fallait en croire Vitruve,

(1) Stuart est d'avis que c'était une des anciennes statues, qui, au dire de Pausanias, étaient bien restées entières dans l'incendie du temple par les Perses, mais que la flamme et la fumée avaient tellement endommagées, que la moindre secousse aurait suffi pour les faire tomber en poudre.

(2) Voyez ce qui a été dit au sujet des *Lampes perpétuelles* à l'article de la Religion etc. pag 465 N. (1).

Le temple de Minerve Polyade portait aussi le nom de *Cecropia*, peut-être parce qu'on croyait que ce lieu avait été la sépulture de Cecrops : peut-être aussi que la même raison avait fait donner le nom d'*Erecthéon* au temple de Neptune, qui était attenant au premier. Voy. Stuart, *ibid.* pag. 35, et Meurs *De Regibus Athen.*, *Liv. I. chap. XII.*

(3) Voy. Esichius aux mots Αςτὴ et Πάγκυφος.

(4) Ceux qui seraient curieux de voir ces questions traitées d'une manière philosophique et avec beaucoup d'érudition, pourront lire dans l'En-

les Caryatides seraient une invention de la politique, et même de la vengeance la plus barbare. *Carie*, dit-il, *ville du Péloponnèse, se ligua avec les Perses contre les Grecs: ceux-ci s'étant tirés glorieusement de cette guerre, l'intimèrent d'un commun accord aux Caryatides. Ayant pris leur ville, ils la détruisirent, en massacrèrent les hommes, et emmenèrent les femmes esclaves. Ils ne leur*

ciclopédie méthodique l'article de M.r Quatremère de Quincy, *Notions théoriques sur les Caryatides. Architecture*, T. I. pag. 534.

Milizia, avec le ton qui lui est propre, décide franchement que le *persique* et le *caryatique* ne sont point des ordres. *Ce sont*, dit-il, *plutôt des désordres ou des extravagances. Les Grecs ont fait entrer bizarrement dans la construction de leurs édifices, des Perses prisonniers, avec des femmes Caryatides esclaves, et plus bizarrement encore des figures de Satyres, de Héros, et de Dieux: à quel dessein? Pour soutenir des poids sur leurs têtes. Et comment? En les plaçant à mi-corps de la tête à la ceinture dans le mur, et en donnant au reste du corps la forme d'un poisson ou de feuillages.* Nous conviendrons volontiers que le *caryatique* ou le *persique* n'ont point formé chez les Grecs un ordre proprement dit, puisqu'on ne le trouve sujet à aucune règle, et qu'il n'est qu'un embellissement ajouté aux autres ordres; mais nous nierons toujours qu'on doive considérer comme des *désordres* et des *extravagances* les édifices avec des Caryatides. Le faux jugement qu'on a porté de ce genre d'architecture, vient de l'idée d'invraisemblance qu'on y attache, et du sentiment pénible qu'on éprouve à la vue de figures d'hommes, et plus encore de femmes, qui supportent l'énorme poids des architraves et de toute la partie supérieure des édifices. Le Dante a aussi épanché le fiel de sa satyre contre l'usage des Caryatides dans le X.e livre de son Purgatoire v. 130, où il dit:

*Come per sostentar solaio o tetto*
*Per mensola talvolta una figura*
*Si vede giugner le ginocchia al petto,*
*La qual fa del non ver vera rancura*
*Nascer a chi la vede*, ec.

Mais quant aux peuples anciens, deux choses sont à remarquer. D'abord, c'est que chez les orientaux, l'usage des Caryatides dont ils furent les inventeurs, était essentiellement lié à la religion, attendu qu'elles étaient pour eux des images de leurs divinités ou de quelques-uns de leurs attributs: ce qu'on doit dire encore plus particulièrement des Egyptiens, chez qui l'usage en etait général. On ne peut en effet imaginer rien de plus grand, ni de plus imposant que ces colosses sacrés, entourés de tout l'appareil de la religion, et de tout ce qui tend à en imprimer un sentiment profond. « Qui

*permirent point de quitter leurs manteaux et autres ornemens distinctifs des matrones, pour les réserver à un nouveau genre de honte qui ne se bornât pas au spectacle passager d'un triomphe, mais qui attestât à jamais leur esclavage, et éternisât le souvenir du forfait de leur ville. Pour cela, les architectes les représentèrent par des statues qui soutenaient des fardeaux dans les édifices publics.*

pouvait, dit M.r Quatremére en parlant des Caryatides Egyptiennes, marcher sans une espèce de terreur religieuse sous ces portiques mystérieux, où chaque colonne était un Dieu? Quel silence éloquent dans toutes leurs formes? Quel pouvoir énergique et sublime dans l'immobilité rigide de leur maintien? Quel majestueux accord entre les richesses de l'art et la magnificence de la matière?» Nous avons fait voir ailleurs (Religion etc. pag. 334) que, dès les premiers tems de leur existence politique, les Grecs fesaient usage de colonnes et de pierres pour représenter leurs Divinités, et que dans leurs plus beaux jours ils employaient le mot κιων qui veut dire *colonne*, pour indiquer une statue.

En second lieu, indépendamment de leur origine religieuse, ces colosses étaient faits de manière à pouvoir tenir lieu de colonnes, sans choquer la vue ou l'imagination. La solidité de la matière dont ils étaient composés, la timidité des sculpteurs qui n'osaient point détacher leurs jambes l'une de l'autre, et les adossaient généralement à un massif de marbre; la rigidité, et l'immobilité de leurs attitudes; enfin le style de leur exécution, sont autant de qualités qui semblaient les destiner à soutenir ces édifices imposans. Ajoutons à cela que les Caryatides Egyptiennes formaient une certaine harmonie avec les décorations des édifices, dont les murs étaient ornés de peintures et de bas-reliefs, qui représentaient des Deités, des hommes, des sphinx et des animaux de diverses sortes. Si l'on veut parler des Grecs en particulier, on voit qu'ils embellirent les Caryatides, et leur donnèrent une forme moins rigide que ne l'avaient celles des Egyptiens; mais ils n'en firent usage qu'avec beaucoup de réserve, et eurent soin de ne les placer que dans certaines parties de leurs édifices, où leur présence ne pouvait blesser la vérité ni la raison. Ils les disposèrent de manière à ce qu'on ne pût pas les prendre pour des images d'hommes ou de femmes, mais seulement pour des statues de marbre destinées à servir de colonnes, et à supporter des architraves ou des plafonds d'une légère construction. Telles sont précisément les Caryatides du temple de Pandrosa.

Pour mettre nos idées dans un plus grand jour sur ce point, nous raporterons les observations suivantes de M.r Quatremère. «Quoique la sculpture soit l'imitation exacte des formes de la nature et des corps, il n'y a pas d'art cependant, dont l'illusion soit plus bornée, et cela à cause

*Ainsi les Laconiens, sous le commandament de Pausanias fils de Cléombrote, après avoir défait, avec peu de monde, un grand nombre de Perses à la bataille de Platée, ct porté en triomphe leurs dépouilles, élevèrent, avec le produit qu'ils en retirèrent, et au grand contentement des citoyens, le portique* Persan, *comme un trophée qui attestât leur victoire à la postérité, et en firent soutenir le toit par*

de la privation des couleurs. Ainsi une statue, toute parfaite qu'on veuille supposer son imitation, présente plus d'invraisemblance par la couleur du marbre ou du bronze dont elle est faite, qu'elle ne peut produire d'illusion par la vérité de ses formes. Un morceau quelconque de sculpture peut donc s'envisager relativement à l'objet imité, et relativement à la matière qui sert à l'imitation. Sous le rapport de l'objet imité, il n'y a rien, sans contredit, de plus absurde, que de vouloir qu'un homme fasse l'impossible fonction d'une colonne. Sous le rapport de la matière, rien de moins déraisonnable ni de plus possible, que d'employer à cette fonction une statue, dont la solidité est la même que celle de la colonne. Ainsi lorsqu'on veut que la corniche et autres morceaux d'architecture soient soutenus par des colonnes, il faut se persuader que ces figures ne sont pas l'expression vive et animée, mais le simulacre matériel et immobile de l'objet représenté. Cette distinction d'être et d'une double existence dans la sculpture, peut paraître subtile et sophistique, et pourtant ce n'est pas le seul cas où l'on puisse, et où l'on doive même l'appliquer à l'architecture. . . . . Il n'est rien qui puisse empêcher l'architecte de ne voir que de simples statues dans des Caryatides sous leur rapport matériel et inanimé, de prendre enfin pour supports des choses pesantes et solides, telles que les corniches de pierre, et des statues qui sont également en pierre. On a alors une espéce d'*illusion opposée*, s'il est permis de s'exprimer ainsi, que le spectateur doit se faire à lui-même. Il faut s'arrêter à la première impression, en fesant abstraction de tout le soin qu'on met ordinairement à déguiser la matière, qui ne trahit toujours que trop le mensonge de l'art. Cet offort ne sera pas difficile, si le statuaire, d'accord avec l'architecte, ne veut pas donner à ses figures trop de mouvement, d'action et de vie. . . . . Le statuaire chargé d'animer avec son ciseau ces supports fantastiques, ne doit pas se laisser transporter à une imitation, du genre de celle, dans laquelle les modernes ont cru si mal à propos de pouvoir surpasser les anciens. Qu'il se garde, si les caryatides sont des figures d'homme, de donner à leur corps une attitude pénible, d'exprimer en elles la violence, de roidir leurs muscles et tous leurs membres contre le poids qui pèse sur elles, et surtout qu'il se garde de mettre dans leurs têtes l'expression de la douleur. Quelque soit l'effort qu'il ait le talent d'exprimer, quelle que soit la vérité qu'il ait l'art

*des statues de prisonniers habillés à la manière des barbares, pour punir ces derniers de leur insolente audace, pour les effrayer par ce témoignage permanent de la valeur de leurs vainqueurs, et pour exciter par cet exemple leurs concitoyens à la défense de la patrie. De là vint l'usage fréquent qu'on fit des statues des Perses pour servir de support aux architraves et aux corniches, et qui devinrent un nouveau genre d'ornement en architecture* (1).

de faire ressortir, ces figures sembleront toujours d'autant plus faibles que leur effort sera plus grand; elles seront d'autant plus fausses qu'elles paraîtront plus vraies. Mais si ce sont des figures de femmes, que celui qui les destine à l'usage de Caryatides, ne se laisse jamais induire à leur donner la mollesse de la grâce, ni la flexibilité d'une attitude recherchée, ou trop de variété dans le geste: car il n'est pas à présumer que le caprice d'une illusion bizarre, puisse le transporter au point de blesser les plus simples convenances par des positions forcées, et contraires à la nature même du sexe qu'il représente. Que ces figures, simples dans leur maintien, droites dans leur attitude, sévères dans l'air de leurs têtes, présentent au spectateur une tranquillité immobile dans la personne, une espèce de symétrie dans leur ajustement, dans leur physionomie et dans les accessoires: que leurs cous soient accompagnés de quelques tresses de cheveux ou de quelques plis de voile, pour corriger l'apparente faiblesse de cette partie du corps, comparativement au poids de la corniche. Que leurs vêtemens marquent agréablement les contours du corps; mais que leurs plis, en tombant perpendiculairement, reveillent en quelque manière l'idée des cannelures d'une colonne; qu'elles donnent de la force à la figure vers la partie inférieure, et au tout une apparence de solidité ». Telles sont les régles que devraient suivre les architectes dans l'emploi des Caryatides; et tel est le véritable aspect sous lequel ces figures doivent être envisagées, d'après les modèles que nous en ont laissés les Grecs. C'est pourquoi nous terminerons cette note par cet autre passage du même écrivain. « Je ne m'étonne pas que les modernes n'aient rien inventé dans les arts. Les Grecs avaient tout dit avant eux; mais ce dont je m'étonne à juste titre, c'est que les modernes les aient en tout si mal copiés. Je crois que leur vanité en est la cause. Ils ont voulu dire de plus pour n'avoir pas l'air de dire la même chose; mais, semblables à l'écho qui affaiblit les sons en les multipliant, leur imitation a toujours dégradé les idées simples, qu'elle ne pouvait pas bien traduire. Ce qu'on observe dans une infinité d'autres objets, se rencontre particulièrement dans la forme et dans l'usage des Caryatides. En voulant leur donner trop de vérité, on leur a ôté la vraisemblance ».

(1) Vitruv. Liv. I. chap. I. édition de Galiani.

Mais quoique ce soit en Grèce, et particulièrement à Athènes qu'il faille chercher les modèles de caryatides les plus parfaits, ainsi que les meilleurs exemples de leur usage en architecture, on n'en doit pas moins convenir que l'idée d'animer, pour ainsi dire les colonnes, ou de faire servir des simulacres de support aux édifices, était déjà ancienne en Asie et en Afrique, lorsque les Grecs commencèrent à en faire chez eux l'application, et que par conséquent le récit de Vitruve à cet égard doit être mis au rang des traditions fabuleuses. Et en effet, les caryatides qu'on voit encore aujourd'hui parmi les ruines de Persepolis, ville des plus anciennes, nous prouvent qu'à une époque bien antérieure à leurs guerres avec les Grecs, les Perses connaissaient l'usage de cette espèce de colonnes. Mais, long-tems encore avant eux, les Egyptiens employèrent des figures d'animaux en guise de supports dans la construction de leurs édifices : car en Egypte, presque tous les objets étaient mystérieux et sacrés ; et il existait entre les arts et la religion une liaison si étroite, qu'il n'y avait pas d'ouvrage d'architecture qui n'offrît dans son ensemble, et même dans chacune de ses parties, l'image d'une divinité ou un emblême de quelqu'un de ses attributs. Faut-il s'étonner d'après cela de la multitude de sphinx et de simulacres en forme de caryatides, qu'on trouve encore sur les bords du Nil ? L'usage de ce genre d'ornement remonte même à la plus haute antiquité : car on lit dans Diodore de Sicile, que le tombeau du Roi Osimandua était soutenu, non par des colonnes, mais par des animaux d'une seule pierre taillée selon l'usage antique, et de seize coudées de hauteur. Le même auteur nous apprend encore que Psammétique avait consacré au Dieu de Memphis un péristyle, qui avait pour colonnes des figures colossales de dix-huit pieds de haut. Ainsi ce n'est donc pas en Grèce que les caryatides ont pris naissance. La religion fut sans doute la mère de cette espèce d'ornement d'architecture en Egypte. L'usage en passa ensuite de l'Egypte en Perse, et de là dans toutes les contrées de l'orient ; et c'est de l'Egypte probablement que le reçurent aussi les Grecs, qui n'eurent par conséquent que le mérite de perfectionner ce genre d'ornement, et de l'employer avec de plus heureuses proportions dans les différens ordres de leur architecture (1).

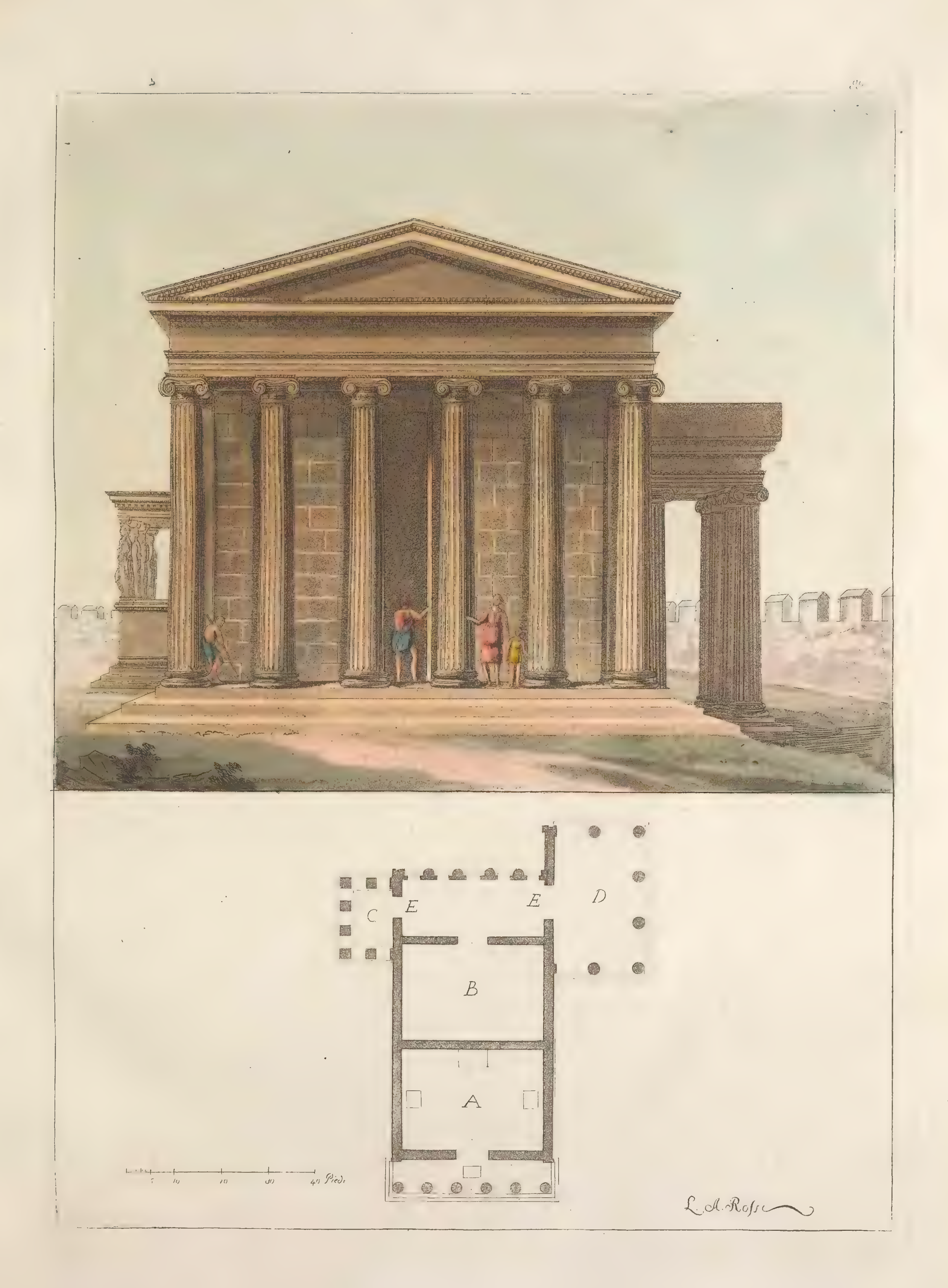
*Les Caryatides prirent leur origine en Egypte et en Perse.*

(1) Que, chez les Grecs, l'origine des Caryatides ne dérivât pas proprement de principes politiques, ou d'un trait de vengeance publique,

*Description de ces temples.* Les trois monumens, dont nous avons discouru jusqu'à présent, ne paraissaient pas encore considérablement endommagés du tems de Spon et de Wheler; mais ils se trouvaient dans l'état le plus déplorable, lorsque Stuart et Revelt les visitèrent. Le Pandrose avait encore cinq de ses caryatides. Stuart observe, que, quoique ces trois temples ne forment qu'un seul monument, ou pour mieux dire, soient unis de manière à ne former qu'un seul édifice, ils ne sont pourtant pas sur un même plan: car celui du temple d'Erecthée est à environ huit pieds au dessus du sol des deux autres monumens. L'architecte semble d'ailleurs ne pas s'être proposé de présenter un seul édifice qui eût la même symétrie, mais au contraire de donner à chacun de ces temples une forme particulière (1). *Leur plan.* La planche 99 n.° 2 offre le dessin de ces trois édifices; A est le temple

c'est ce qu'on peut déduire avec beaucoup de probabilité de l'usage qui en fut fait dans le trône d'Apollon à Amiclée, et dans celui de Jupiter à Olympie. Le premier était soutenu par les Grâces et les Heures en forme de Caryatides; et le second avait pour support, et en même tems pour ornemens des figures de lions, de victoires et de sphinx employées également en manière de Caryatides. Or, nulle de ces figures ne pouvait avoir un rapport immédiat avec la politique, mais bien avec la religion: ce qui donne encore plus de probabilité à l'opinion où nous sommes, que les Grecs avaient emprunté des Egyptiens l'usage de ce genre d'ornement. Ajoutons à cela que les premiers ne donnaient pas à cette espèce de support le nom de Cariatyde, mais bien ceux d'*Atlas* et de *Télamons*, qui sont bien plus généraux, et dérivent de verbes qui signifient *porter* ou *soutenir*. Lessing regarde aussi comme fabuleux le récit de Vitruve, et croit que le nom de Caryatide devait se rapporter aux jeunes filles de Sparte, qui célébraient tous les ans, dans un bourg de la Laconie, appelé *Caria*, une danse solennelle autour de la statue de Diane *Caryatis*, laquelle était exposée en plein air. Pausanias qui était allé à Sparte, et auquel on doit pour cela prêter plus de foi qu'à Vitruve, dit que les statues des Perses étaient placées sur les colonnes du portique. Il semblerait par conséquent qu'elles servaient simplement d'ornement à la corniche, ou que peut-être encore les Perses avaient été représentés en relief sur la frise.

(1) Une inscription découverte à Athènes, et qui a été transportée à Londres aux frais de la *Société des Amateurs*, donne lieu de présumer que ce monument fut commencé sous l'administration de Periclès, mais que la construction en fut interrompue, ou par la mort de ce grand homme, ou par les calamités de la guerre du Peloponnèse. Voyez *Chandler Inscriptiones etc.* Oxford, 1774, pag. 37.


E
E
D
C
B
A
5 10 15 20 40 Piedi
L. A. Rossi





2

1

Fumagalli f.




G. Castellini F.

d'Erecthée ou de Neptune; B, celui de Minerve Polyade; (la ligne qui se trouve entre ces deux édifices, indique le mur qui les séparait, et dont Stuart vit encore distinctement les traces); C, le temple de Pandrose; D, le portique qui était commun au temple de Minerve et à celui de Pandrose; EE, une espèce de vestibule ou de *Pronao* commun aussi à ces deux temples. Dans la partie antérieure de ce vestibule, on distingue la trace de l'intérieur de la façade occidentale du monument. On voit encore sur cette façade trois fenêtres qui servaient à éclairer le Pronao, et dont les embrasures un peu plus grandes en dedans, présentent des rainures destinées peut-être à recevoir des châssis (1). Le n.° 1 de la même planche donne l'élévation du portique du temple d'Erecthée, à droite duquel on voit un côté du portique de Minerve Polyade, et à gauche un côté du Pandrosium. Le n.° 1 de la planche 100 offre la vue d'une colonne du portique de Minerve Polyade avec sa base et l'entablement, et dans toutes leurs proportions. Le n.° 3 est le chapiteau d'un des pilastres qui sont aux angles du sanctuaire, et répondent aux colonnes du Pronao (2). Le n.° 2 représente le chapiteau d'un pilastre semblable à l'un des angles du Pandrosium, et le n.° 4 une des caryatides avec son piédestal. Elle porte sur sa tête un chapiteau, composé d'un abaque et d'un ove avec des ornemens. L'entablement manque de frise. La corniche pose immédiatement sur l'architrave : elle est ornée de dentelures : ce qui annonce que l'ordre est ionique. On voit dans la bande supérieure de l'architrave quelques petits cercles, qui forment un ornement agréable, et qu'on ne trouve dans aucun autre ordre. *Leur élévation.*

(1) Stuard est d'avis que cette espéce de châssis portait, au lieu de verre, quelque pierre transparente, du genre de celles que Spon et Wheler virent dans le Parthénon près de la tribune (*Voy. de Greece etc.* Tom. II. pag. 156.) et dont M.r de la Guilletiére parle avec tant d'admiration. Ces pierres n'étaient autre chose, à ce qu'il parait, qu'un marbre transparent, désigné par Pline sous le nom de *Phenightes*. Le même Stuart observe que ces fenêtres sont retrécies à la partie supérieure, et conformes à la description que nous donne Vitruve de la porte dorique.

(2) Les pilastres qui se trouvent aux angles et aux extrêmités des murs latéraux du sanctuaire, s'appellaient *Parastatai* par les Grecs, et *Antae* par les Romains. Voy. Vitruve.

*Ordre Corinthien.*

*Caractère de l'ordre corinthien.*

L'ordre Corhintien est celui où se déploie toute la pompe et la richesse de l'architecture Grecque. Il joint à la grâce et à l'élégance l'usage du bronze et des marbres les plus précieux. Son chapiteau est orné de deux rangs de feuillages, de huit grandes volutes et d'autant de petites, qui semblent soutenir la cymaise. On peut le regarder en outre comme composé de quatre parties, dont la grandeur s'accroît avec leur élevation, savoir; les petites feuilles, les grandes feuilles, les caulicoles et l'abaque. La base qui lui est la plus propre est l'*attique*, dont nous avons parlé. La hauteur de ses colonnes est ordinairement fixée à neuf diamètres, qui est aussi celle qu'assigne Vitruve aux colonnes ioniques. Leur fût est toujours couronné d'une astragale, qui sert de base aux feuillages inférieurs du chapiteau, et leur donne de la grâce. L'architrave comprend le plus souvent trois bandes, quoiqu'il ne manque pas d'exemples où l'on n'en voit que d'eux. Chaque bande est couronnée d'un réglet. La frise et la corniche de cet ordre ne présentent pas une grande différence avec celles de l'Ionique, mais elles ont plus de délicatesse et d'élégance. Tel est en général le caractère distinctif de l'ordre corinthien. Mais les anciens édifices de cet ordre offrent tant de variété dans les proportions et les ornemens, qu'il n'est pas possible de trouver deux monumens, qui aient le chapiteau tout-à-fait semblable, et dont les dimensions soient exactement les mêmes. Il est même à observer que, selon les circonstances, cet ordre s'approprie toute la magnificence des ornemens, et s'accommode également de la plus grande sobriété. Sa colonne peut être lisse ou cannelée, sa base peut faire pompe d'ornemens, ou ne présenter que de simples profils; sa corniche même et sa frise, où la sculpture peut déployer tout son luxe, se montrent souvent dans la plus grande simplicité et sans aucune décoration (1).

*Sa grande variété.*

(1) Pour donner des notions encore plus précises sur les propriétés de l'ordre corinthien, nous rapporterons ce qu'en a dit M.r Millin, avec lequel s'accorde aussi M.r Quatremére. « Le caractére de richesse, disent ces deux écrivains, est propre à l'ordre corinthien, et relatif tant aux proportions, aux formes, au nombre et à la variété de leur disposition, qu'à la sculpture qui a le droit d'en embellir les différentes parties. A considérer cet ordre comme une des couleurs dominantes dans l'architec-

Ce genre d'architecture peut donc se comparer en quelque sorte à une belle femme, qui plait également soit qu'elle ne paraisse qu'avec une simple robe, ou qu'elle veuille ajouter à ses charmes naturels l'éclat de la parure. Nous nous bornerons à ce peu de mots sur le caractère distinctif de l'ordre corintihen, l'étude approfondie de ses proportions et de la nature de ses différentes parties appartenant à la théorie de l'art, qui n'est point, comme nous l'avons observé, l'objet de nos recherches.

*Chapiteau corinthien.*

Mais comme le chapiteau est ce qu'il y a de plus élégant et de plus remarquable dans l'ordre corinthien, il convient que nous en traitions plus particulièrement. Il faut reléguer au rang des fables, comme nous l'avons dit plus haut, le récit de Vitruve sur l'invention fortuite de ce chapiteau par Callimaque de Corinthe. Winckelmann ne nous semble pas non plus très-fondé dans la raison qu'il donne, pour conserver à Callimaque l'honneur de cette découverte, en disant *que le tronc d'une belle Caryatide de la cour du palais Farnese porte sur la tête une corbeille, autour de laquelle on voit encore les restes des feuilles d'acanthe qui l'embrassaient, et ont suggéré au sculpteur l'idée du chapiteau Corinthien* (1). Et en effet, comment pouvoir assurer que ce chapiteau est l'ouvrage de Callimaque, lorsque, de l'aveu même de Wnckelmann, on ignore à quelle époque vivait cet artiste? Il nous parait bien plus probable que le sculpteur n'aura suivi dans la composition de ce chapiteau que son propre génie, ou quelque tradition vulgaire. Quoiqu'il soit de l'opinion qui attribue si gratuitement à Callimaque l'invention du chapiteau Corinthien, et de l'usage qu'on croit avoir été fait pour la première fois dans la ville de Corinthe du chapiteau en forme de vase et orné de feuillages, il est certain

ture, on voit quelle peut se modifier en une infinité de tintes et de nuances, selon le goût qui préside à leur mélange et à leur emploi. Du dorique le plus simple jusqu'au corinthien le plus composé et le plus riche, les gradations ou les tons intermédiaires sont en bien plus grand nombre qu'on ne le croit ordinairement. Le dorique peut aller quelquefois jusqu'à la richesse, comme on le voit en effet dans le Parthénon, ou jusqu'à l'élégance comme dans le temple de Cora; et le corinthien peut arriver de même jusqu'à la gravité, comme dans le portique de la Rotonde, ou jusqu'au caractère du grand par la saillie de ses profils, comme dans le fragment du frontispice de Néron ».

(1) Winkel. *Storia ec.* T. III. pag 59 et T. II. pag. 332.

que long-tems avant Callimaque, et même avant que les Grecs eussent inventé la belle architecture, il y avait en Egypte des colonnes surmontées d'une tête en forme de vase orné de feuilles d'acanthe ou de lotos, et autres plantes mystérieuses et sacrées. Ce n'est pas à nous qu'il appartient de rechercher les causes qui ont donné naissance à ce chapiteau en Egypte : nous nous contenterons d'observer que les plus anciens monumens de ce pays célèbre, nous offrent encore aujourd'hui une espèce de chapiteau en forme de cloche, de vase ou de cône renversé, tantôt lisse et simple, et tantôt avec un feuillage, et par conséquent très-ressemblant avec le corinthien. C'est donc en Egypte qu'il faut chercher le premier modèle du chapiteau, auquel les Grecs ont ensuite donné le nom de corinthien. De l'Egypte il passa en Perse et chez les peuples voisins, (car il parait que le temple de Salomon avait aussi des colonnes dont le chapiteau était fait en forme de cloche, et orné de feuilles de palmier); puis il fut introduit en Grèce beaucoup plus tard, c'est-à-dire lorsqu'après la guerre des Perses, ce pays se trouva en conctat avec les contrées de l'Asie, ou peut-être même depuis que les Grecs se furent mis en commerce avec l'Egypte. Cette conformité, entre le chapiteau corinthien et le chapiteau Egyptien, se fait particulièrement remarquer dans les monumens d'Athènes que nous rapporterons bientôt, et devient encore plus saillante dans les chapiteaux des anciennes Caryatides Grecques, qui décorent un petit péristyle de la maison Albani, ainsi que dans les chapiteaux d'un bas-relief, qui est également un ouvrage Grec, et qu'on voit dans la même maison. On y reconnait la forme du chapiteau Egyptien, dans sa première origine, c'est-à-dire sans feuilles, et sans aucun ornement. Mais les Grecs, auxquels il était réservé de polir, ou pour ainsi dire de changer en or tout ce qu'ils toucheraient, donnèrent à cette première ébauche, toute l'élégance, toute la légèreté et toute la richesse dont elle était susceptible; et après l'avoir réduite à de justes proportions, sans pourtant altérer sa forme de vase ou de cloche, c'est-à-dire alongée ou conique, ils destinèrent ce chapiteau au genre d'architecture, où ils voulaient allier la grâce à toute la pompe du luxe et à tout l'éclat de la magnificence. Mais comme les feuilles du palmier ou du lotos avaient peut-être quelque chose de lourd, qui contrastait avec l'élégance et la légèreté de cet ornement, ils leur substituèrent des feuilles d'olivier. Telles sont précisément celles qui décorent le chapiteau des deux édifices les plus anciens d'ordre

*Le chapiteau corinthien a pris son origine en Egypte.*

corinthien qui existent à Athènes. On ne doit pas être étonné de cette substitution : car, outre que les feuilles de l'olivier ont quelque chose de plus élégant, on se rappelera que cet arbre était consacré à la Déesse tutélaire d'Athènes, et que par conséquent il était bien naturel qu'il fournît l'ornement des premiers chapiteaux de l'ordre d'architecture le plus gracieux qui eût encore paru dans l'Attique. C'est pourquoi nous ne trouvons nullement invraisemblable l'hypothèse, qui a déjà été adoptée par d'autres écrivains, suivant laquelle l'invention de Callimaque se réduirait tout simplement à une substitution des feuilles de l'acanthe à celles de l'olivier. Ce qu'il y a de certain, c'est que la forme du vase, n'est pas de l'invention de Callimaque, puisqu'il était en usage depuis bien long-tems chez les Egyptiens; il n'est pas non plus l'inventeur des ornemens à feuillage : car si les monumens de la Grèce présentent des chapiteaux en forme de vase, ils sont sans feuilles, ou ornés de tout autres feuilles que celles d'acanthe. Vouloir que le simple soit né après le composé, l'uni après l'élégant et le riche, c'est aller contre la marche ordinaire des inventions humaines. Quoi d'étonnant par conséquent, que Callimaque, déjà habitué aux formes des chapiteaux à vases et à feuillages, ayant remarqué par hazard dans une corbeille placée sur un pied d'acanthe une espèce d'image de cet ornement, et voyant l'effet gracieux que produisaient autour de cette corbeille les feuilles de cette plante, ait conçu l'idée de les substituer à celles de l'olivier ou de tout autre arbre ? Voilà, d'après cette hypothèse, qui n'est pas tout-à-fait sans fondement, à quoi se réduirait la fameuse découverte de Callimaque (1).

(1) Il n'est pas facile de déterminer l'époque à laquelle vivait Callimaque. Selon Pausanias il fut aussi sculpteur, et introduisit dans son art l'usage du trépan. Mais cet instrument était déjà connu à l'auteur du Laocoon, qui s'en servit dans les cheveux, dans la tête et dans les plis profonds de la draperie de ce merveilleux ouvrage. Callimaque doit avoir vécu avant la XCVI.ᵉ olympiade, puisque ce fut la première année de cette olympiade, qu'au dire du même Pausanias, Scopas, l'auteur de la Niobé, restaura le temple de Pallas à Tégée, qui avait deux rangs de colonnes posés l'un sur l'autre, dont l'inférieur avait les colonnes d'ordre dorique, et le supérieur d'ordre corinthien. Il est à remarquer que ce monument est le premier, dans la description duquel il est parlé de colonnes corinthiennes. Ainsi Callimaque parait avoir vécu du tems des plus grands artistes, et même avant Scopas, c'est-à-dire à une époque où l'architecture avait déjà fait les plus grands progrès. Voyez Winckel. *Histoire etc.* Tom. II. pag. 95 et 96.

*Monumens d'ordre corinthien.*

La Grèce n'a conservé jusqu'à nos jours que de faibles restes d'anciens édifices d'ordre corinthien. A ne considérer même que le nombre des monumens actuellement connus, ou qu'on découvre tous les jours, on trouve encore une nouvelle preuve de la vérité de ce que nous avons dit, qui est que les Grecs ont toujours donné la préférence à l'ordre dorique : genre d'architecture né chez eux, dans lequel la simplicité du premier type est alliée à toute la magnificence de l'art, et porté par eux à un si haut degré de perfection, qu'on ne peut décider si c'est au besoin ou au plaisir qu'est due son invention. Et en effet, à l'exception des deux monumens dont nous parlerons bientôt, tous les autres édifices d'ordre corinthien qu'on rencontre en Grèce, sont des ouvrages faits par les Romains, ou tout au moins exécutés sous l'influence et dans le goût de cette nation, depuis que les Grecs furent soumis à sa domination. Rien de plus vraisemblable par conséquent, comme le pense M.r Quatremère, que l'effet qu'a dû produire le luxe de l'architecture corinthienne sur l'orgueilleuse cupidité des Romains, de ces illustres brigands, qui cherchaient à déguiser sous le nom de conquête leurs vols et leurs rapines. « Il n'est pas douteux, dit-il, que les « marbres les plus précieux auront été employés de préférence « dans l'ordre corinthien. La délicatesse de son chapiteau et de « ses accessoires, les ornemens que peuvent comporter les diverses « parties de la moulure, tout enfin devait engager les Grecs à « faire usage des matières les plus précieuses dans ce genre d'ar- « chitecture. Si, à l'appui de cette conjecture, nous voulons consi- « dérer la quantité de marbres étrangers à l'Italie, composant l'im- « mense collection de colonnes qui se sont conservées comme en « dépôt à Rome jusqu'à nos jours ; si l'on veut examiner la subli- « mité du travail d'un si grand nombre de chapiteaux corinthiens, « ainsi que la nature et la qualité des marbres dont ils sont composés, « on n'aura plus le moindre doute que la Grèce ne se soit vu en- « lever avec ses statues les plus rares, la partie la plus considérable « et la plus belle de ses colonnes corinthiennes ». Ce n'est donc pas en Grèce, mais dans Rome qu'il faut chercher des modèles parfaits de ce genre d'architecture (1). Mais comme cette recher-

(1) Selon M.r Quatremère, le chapiteau corinthien, tel qu'on le voit généralement dans les plus beaux édifices de Rome et de la Grèce, se compose d'une espèce de tambour fait en forme de vase sans renflement,

che nous entraînerait trop loin de notre objet, nous nous bornerons à la description du petit monument *Choragique* de Lisicrate, et de la *Tour des vents*, qui sont les deux édifices d'ordre corinthien les plus remarquables parmi ceux qu'on voit encore à Athènes, et qui ont le moins souffert des injures du tems.

Le monument de Lisicrate est à l'extrémité orientale de l'Acropole, et se trouve présentement encaissé en grande partie dans le mur de l'hospice des Capucins du côté du jardin. Cet édifice fut connu pendant long-tems sous la dénomination de *Lanterne de Démosthène*, dans l'opinion où étaient les Athéniens modernes, d'après une tradition vulgaire, que ce grand orateur s'était renfermé dans cette lanterne pour s'appliquer avec plus de tranquillité à l'étude de l'éloquence, ayant eu soin de se faire raser auparavant la moitié de la barbe seulement, afin de ne pouvoir plus en sortir dans la crainte de s'exposer aux risées du public. Mais Spon et Wheler ayant examiné les premiers l'inscription qui se trouve sur la frise, ont reconnu que ce monument avait été élevé en l'honneur de citoyens, qui avaient remporté le prix dans les exercices scéniques, et particulièrement dans les concours de musique (1). La chose est devenue de la dernière évidence, depuis que Stuart et Revelt ont pu visiter ce monument avec la plus grande attention. Il est composé de trois parties, savoir; d'un soubassement quadrangulaire, d'une colonnade circulaire, dont les entre-colonnemens étaient entièrement fermés, et d'un *tholo* ou coupole, sur le sommet de laquelle est un riche ornement à fleurs (2). Le soubassement ne présente aucune espèce

*Monument choragique de Lisicrate.*

*Sa description.*

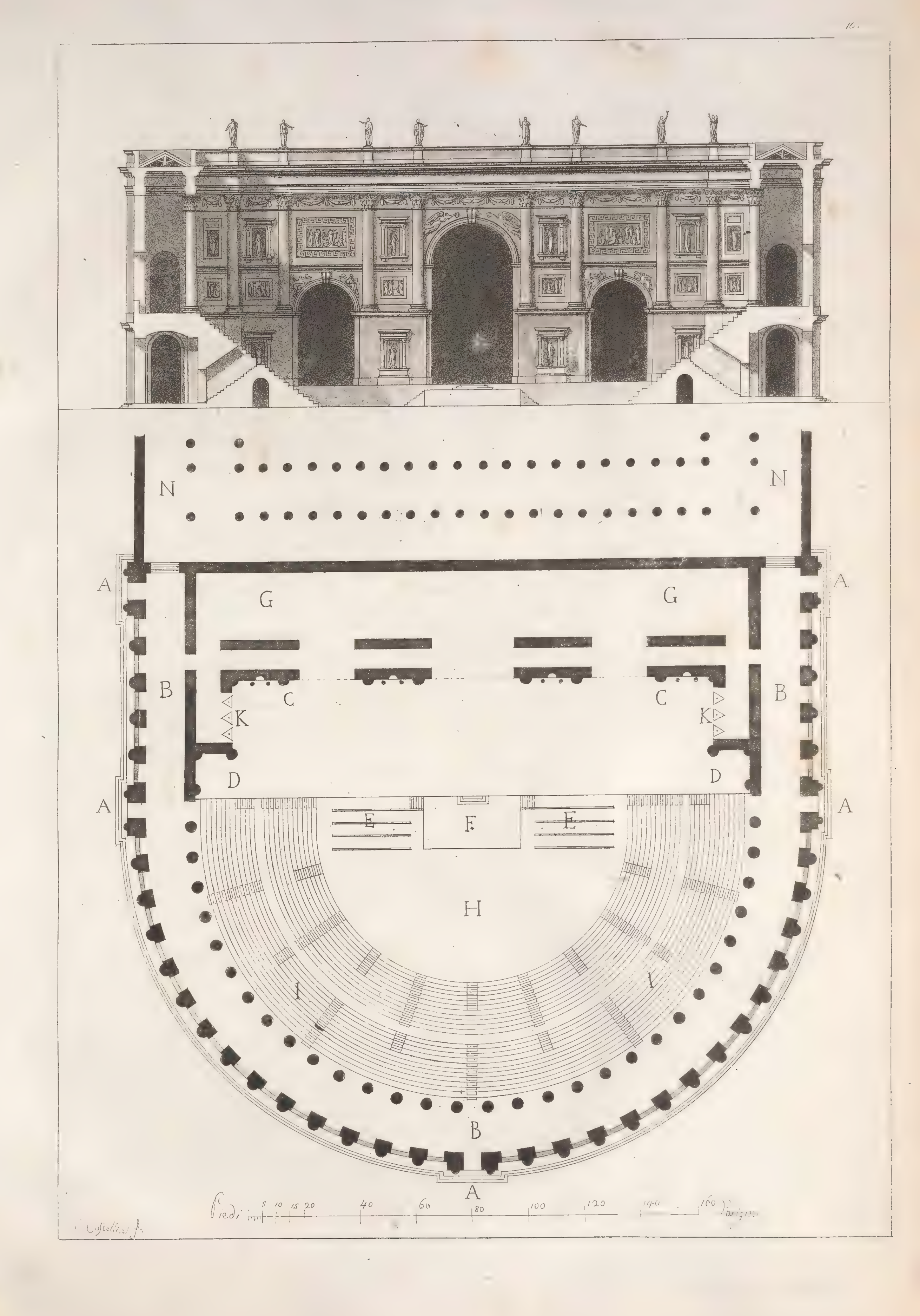
avec un abaque concave à chaque face. Le corps du chapiteau est orné de trois rangs de feuillages, qui forment le panache, c'est-à-dire dont l'éxtrémité supérieure se replie en avant. Les quatre angles de l'abaque semblent soutenus par des volutes, qui sortent du second rang de feuillages, et semblent également soutenues par une espèce de feuillage appelé *caulicoles*. Quelques autres volutes plus petites se réunissent aussi dans l'abaque au milieu de la partie concave, et semblent soutenir ce qu'on appelle l'œil, ou le roson du chapiteau.

(1). Voyez ce que nous avons dit au sujet des *Jeux* et des *Spectacles sacrés*, pag. 514.

(2) Voici la description que nous en ont donnée Spon et Wheler. « C'est une petite tour ayant la forme d'une guérite, dont le toit est « soutenu par six colonnes cannelées, de neuf pieds de hauteur, dont « un pied et demi pour le chapiteau. Son diamétre n'est que de cinq

de porte ou d'ouverture. Au moyen d'un trou fait à l'une de ses quatre façades, on a découvert que l'espace intérieur était vide, mais si étroit et tellement irrégulier, qu'un homme pouvait à peine s'y tenir debout. Sur ce soubassement s'élève la colonnade circulaire, qui est construite de cette manière. Six gros blocs de marbre, de dimensions parfaitement égales, et placés les uns à côté des autres, à la circonférence d'un plan circulaire, formaient un mur cylindrique et continu, que les jointures de ces blocs divisaient de même du haut en bas en six parties égales. Le long de chaque côté il a été pratiqué une rainure semi-circulaire, propre à recevoir une colonne d'ordre corinthien, qui s'y enchâssait parfaitement, et cachait entièrement les jointures des blocs. Ces colonnes ressortaient un peu plus de la moitié de leur diamètre sur le plan du mur cylindrique, qui bouchait exactement tous les entre-colonnemens. Elles soutenaient immédiatement l'entablement et la coupole. On n'y apercevait aucune ouverture, de manière qu'il n'y avait pas moyen de pénétrer dans l'intérieur du monument, où il devait régner par conséquent une obscurité parfaite. Cette cavité n'ayant d'ailleurs qu'une étendue de cinq pieds et onze pouces, ne put jamais être destinée à servir d'habitation ni de dépôt. Néanmoins, dans les tems postérieurs on y a pratiqué une ouverture en brisant un de ces blocs, probablement dans l'espoir d'y trouver quelque trésor: car Stuart observe que la barbarie qui règne maintenant dans ces contrées est telle, que tous les anciens édifices, dont la grandeur et la beauté surpassent les connaissances actuelles des habitans, sont regardés par eux comme des ouvrages magiques, destinés dans leur origine à renfermer des trésors. Du tems de ce voyageur, on avait substitué à trois de ces blocs deux murs en brique, et une porte pour entrer dans ce monument, dont on avait fait un cabinet. Sur chacun des trois blocs encore existans on voit sculptés

« pieds et demi. Le toit, qui parait sculpté à écailles, ne fait qu'une « seule pièce avec la frise. L'ornement placé dessus est fait comme une « lampe à trois becs: ce qui, peut-être, lui a fait donner le nom de « *lanterne*, quoiqu'il ne semble avoir été mis là que pour servir d'em- « bellissement. Les entre-colonnemens sont cinq grandes pierres taillées, « qui présentent à leur partie supérieure quelques trépieds en bas-relief. « L'entrée est du côté où manquent ces pierres. La frise est ornée d'un « bas-relief très-élégant ». *Voy. etc.* Tom. II. pag. 173.


N
N
A
G
G
A
B
C
C
B
K
K
D
D
A
E
F
E
A
H
I
I
B
A
Piedi 5 10 15 20 40 60 80 100 120 140 160 Parigini
Costellini f.

en bas-relief deux trépieds avec une anse ou espèce d'anneau (1). L'architrave et la frise de la colonnade sont d'un seul morceau de marbre. L'architrave porte une inscription, où on lit les mots suivans : *Lysicrate de Cycina, fils de Lisitide, avait fait les frais du Chœur. La tribu Acamantide avait remporté le prix dans le Chœur des jeunes gens. Théon était le joueur de flûte. Lisiade, Athénien, était le poète; Evaenète l'Archonte* (2). Il conste par conséquent de cette inscription, que le monument avait été élevé en l'honneur, tant des jeunes gens de la tribu Acamantide, qui avaient remporté le prix dans le concours du chœur, que de Lysicrate qui en avait fait les frais. On peut conjecturer, par le nom de l'Archonte, sous lequel ce concours avait eu lieu, que ce monument avait été élevé plus de trois cent trente ans avant l'ère chrétienne : époque à laquelle vivaient Démosthènes, Apelle, Lysippe et Alexandre le Grand.

*Plan et élévation du monument de Lisicrate.*

Le n.° 1 de la planche 101 offre le plan du monument de Lysicrate. On y a distingué par une forte teinte les parties qui subsistent encore, et par une teinte plus légère les endroits des blocs qui ont été enlevés. Les colonnes paraissent cannelées dans leur demi-circonférence extérieure, tandis qu'elles sont au contraire unies à la demi-circonférence intérieure, et d'un diamètre d'un demi-pouce de moins : ce qui ne permet pas de douter que les entre-colonnemens ne fussent originairement fermés par de grandes pierres (3). La base

(1) Stuard est d'avis que ces trépieds sont de l'espèce de ceux indiqués par Homère et par Hésiode sous le nom de *τρίποδες ὠτώεντες, trépieds à oreilles.*

(2) Stuart, *Antiq. etc.* Tom. I. pag. 90, édit. de Paris. Plutarque, dans la vie de Thémistocle, cite une inscription qui ne diffère guères de celle qu'on lit sur le monument de Lysicrate, et que le même Thémistocle avait fait graver sur une pierre, à l'occasion d'une tragédie qu'il fit représenter comme Chorége, et pour laquelle il avait remporté le prix. « Il obtint la palme, dit l'historien, sur ceux qui fesaient représenter « des tragédies à leurs frais : genre d'exercice dans lequel les concurrens « montraient la plus grande émulation ; et en mémoire de cet avantage, « il fit suspendre une tablette portant cette épigraphe : *Thémistocle de « Fréario était celui qui fesait les frais : Phrynicus était le maître, et « Adimante le Directeur* ».

(3) Les colonnes auraient chacune vingt-quatre cannelures, si l'on voyait ces colonnes dans leur entier. Au lieu d'un simple segment de cercle, elles sont ornées du haut en bas de feuilles acquatiques de la lon-

de la colonnade circulaire est d'une seule pièce, ainsi que le fût de chaque colonne. Les chapiteaux, à l'extérieur, sont d'un travail délicat, élégant et merveilleux. L'architrave et la frise ne forment qu'un seul bloc de marbre; mais la corniche est composée de diverses pièces jointes ensemble, et assurée avec solidité par le poids de la corniche, qui est aussi d'une seule pièce. La partie inférieure du roson ou ornement, qui couronne l'édifice, est formée d'une autre pièce. Le bas-relief de la frise représente la rencontre de Bacchus avec des pirates Thyrrhéniens: belle composition dont nous parlerons à l'article de la sculpture. La corniche, qui est très-simple, a pour ornement, non la cymaise, mais l'espèce de cylindre à roson et à palmes, dont parle Vitruve, et qui souvent sert d'ornement au sommet des temples représentés dans les medailles (1). La coupole offre en dehors un ouvrage de sculpture de la plus grande finesse; c'est une espèce de toit imitant des feuilles de laurier, qui s'appliquent les unes sur les autres: cette coupole est en outre couronnée d'un cylindre à rosons à la Vitruve. Dans la grande fleur ou panache, qui est au sommet, et semble être une masse de feuillages entrelacés avec grâce, on voit quelques cavités, qui doivent avoir servi originairement

gueur du fût, qui en se repliant circulairement vers leur moitié, laissent au milieu leur tige en guise de colarin. *Elementi dell'architettura Lodoliana etc.*, pag. 131.

(1) Voici comment s'exprime le P. Lodoli au sujet de cette corniche: *La corniche ronde qui est sur la frise, est bien différente de toutes les autres corniches antiques qu'on admire également; et les grands denticules qui y sont sculptés, me la font juger d'un autre goût que celui des tems postérieurs. La gouttière qui forme l'autre moitié de la corniche n'a ni modillons, ni rosons de dessous: ornemens qu'on employe ordinairement pour faire ressortir cet ordre. Au lieu de tout cela, l'architecte de ce petit édifice a placé sur la simple doucine droite qui termine la corniche, une espèce de dentelure avec de grandes feuilles et des demi-cercles entre l'une et l'autre, peut-être pour faciliter l'évacuation des eaux pluviales dans ces feuilles, où l'on voit des écosses de fève; et pour lui donner encore un plus bel aspect, il a placé à l'extrémité de la couverture qui est convexe, une autre dentelure, que son élévation fait apercevoir de loin, et qui est composée de ce qu'on appelle ondes marines: genre d'ornement, qui n'a cependant aucun rapport avec les feuilles qui sont au dessous, et que les sculpteurs modernes de Rome désignent par cette expression:* corrimi dietro. *Elementi etc. pag.* 123.

à fixer quelqu'ornement. La forme triangulaire de ce panache, et surtout la disposition des cavités que Stuart a examinées avec soin, donnent lieu de présumer, que cet ornement ne pouvait être qu'un trépied. On sait que les prix destinés aux vainqueurs dans les jeux solennels, étaient exposés aux regards du public, pour exciter davantage l'émulation des concurrens (1). Or parmi ces prix, le trépied était celui qui était le plus souvent décerné à la force, à l'agilité et au génie (2). D'après un usage antique et inviolable, les vainqueurs consacraient ces trépieds à quelque Déité en les déposant dans les temples, ou sur le sommet de quelqu'édifice sacré, particulièrement affecté à cet objet (3). Dès ce moment ces trophés honorables participaient de la sainteté de lieu, et étaient à l'abri de tout acte de violence et même de toute insulte. Ils devenaient un monument authentique et permanent destiné à perpétuer le souvenir de la victoire et le nom du vainqueur. A Athènes, ces trépieds se donnaient particulièrement au *Chorège*, qui avait fait exécuter au théâtre le meilleur morceau de musique; c'est pourquoi on leur donnait l'épithéte de *Chorégiques.* Toutes ces particularités confirment encore davantage l'opinion où sont Spon et Stuart, que l'édifice que nous venons de décrire, n'était autre chose qu'un monument élevé en l'honneur du *Chorège* Lisicrate; et c'est pour cela peut-être qu'on voit sculptés sur ces grandes pierres des trépieds semblables aux *Chorégiques.* « Que si nous voulions encore, dit Stuart, hazarder la conjecture, que les jeux dont il s'agit se célèbraient dans le tems des *Dyonisiaques*, où fêtes de Bacchus, nous y serions autorisés

*Où se plaçaient les trépieds destinés à servir de prix.*

(1) Virgile fait mention de cet usage dans le V.e livre de l'Enéide, vers 109.

*Munera principio ante oculos, circoque locantur*
*In medio: sacri tripodes, viridesque coronae,*
*Et palmae, pretium victoribus . . . . . . .*

(2) Iliad. XXIII. 264. Hésiod. *Opera et dies* II. 272. Pind. *Isthm.* Od. I. Plutar. in *Nicia.*

(3) Il y a eu à Athènes beaucoup de ces monumens *choragiques.* Pausanias nous apprend que la rue qu'on trouvait en sortant des Propylées, avait pris son nom du grand nombre de trépieds dont elle était ornée. On voit encore dans cette ville beaucoup d'inscriptions, où l'on remarque des allusions à ces sortes de monumens. Le petit temple de *Notre Dame de la Grotte*, dont nous avons parlé, n'était dans son origine qu'un monument *choragique.*

par le sujet des sculptures dont est décorée la frise du monument, et par l'usage où étaient les Grecs de donner des trépieds à ceux qui avaient remporté le prix dans ces sortes de jeux. On voit au n.° 5 de la planche 100 une colonne de cet édifice, avec une partie de l'entablement, dans toutes les proportions de cette construction.

Tour des Vents.

Voici ce que dit Vitruve au sujet du second de ces deux anciens monumens d'ordre corinthien, appelé la *Tour des vents*, dont nous donnons le plan et l'élévation au n.° 2 de la planche 101. *Quelques-uns ont prétendu qu'il n'y avait que quatre vents, savoir ; le vent d'est, le vent d'ouest, le vent du midi, et le vent du nord. Ceux qui se piquent de mettre en celà plus d'exactitude en comptent huit; et de ce nombre est particulièrement Andronicus de Céreste, qui éleva à Athènes une tour de marbre à huit faces, sur chacune desquelles il fit graver l'image du vent qui se trouvait dans cette direction. Cette tour se terminait par une petite lanterne en marbre, surmontée d'un Triton en bronze tenant de la main droite une baguette, lequel se tournait au gré des vents, et s'arrêtait devant celui qui soufflait, en l'indiquant par sa baguette qu'il posait sur ce vent* (1). Nous n'aurions cependant qu'une idée bien imparfaite de ce monument, si M.rs Stuart et Revelt, animés d'un zèle qui n'a épargné ni les dépenses ni les fatigues, ne l'avaient pour ainsi dire déterré, et débarrassé des maisons dont il était encombré sur les côtés. A force de creuser, ils sont enfin parvenus à déterminer la forme primitive de cet édifice, et le double

Description.

usage auquel il était destiné. La tour était octangulaire, et avait originairement deux portes; l'une entre le nord et l'est, qui sert encore d'entrée; et l'autre entre le nord et l'ouest, totalement ensevelie auparavant sous un amas de terre et de ruines, qui ont considérablement exhaussé le sol de ce côté. « Le toit, dit Stuart, « est d'une construction qui mérite d'être remarquée : la forme en

(1) Vitruv. Liv. I. chap. 6. Nous ignorons à quelle époque vécut l'architecte Andronique. Il était de Céreste pays de la Macédoine. « Cet « édifice, dit Milizia *Memorie etc.* T. I. pag. 23., le plus curieux de l'an- « tiquité, n'est cependant pas le plus parfait pour les détails d'architec- « ture. Le dehors est composé de grands marbres; mais l'intérieur en est pau- « vre et obscur: les profils n'y ont rien de beau, et les sculptures en sont » médiocres ».

« est élégante, et produit sous tous les points de vue le plus bel ef- « fet. Les figures sculptées sur les huit façades sont d'un bon style, « d'une exécution large, et expriment d'une manière ingénieuse, « les caractères des Vents qu'elles représentent (1). Il y a sous cha- « cune d'elles un cadran solaire. Or, comme le cadran qui regarde « l'orient, est tout-à-fait conforme à celui qui regarde l'occident, « sauf pourtant que les lignes y sont en sens inverse; et comme la « méridienne tracée sur la façade du midi, est une perpendiculaire, « de laquelle s'éloignent également les lignes qui marquent les heures « du matin et du soir, il est évident que l'astronome qui a tracé « ces cadrans, a supposé que les façades de cette tour répondaient « parfaitement aux quatre points cardinaux, et aux quatre autres « points intermédiaires. Il parait ne pas s'être trompé: car le Docteur « Knigl ayant appliqué une aiguille aimentée, et ingénieusement pré- « parée à cet effet, sur la façade opposée à l'ouest, qui devait par con- « séquent se trouver dans le plan de la méridienne, cette aiguille « déclina vers l'occident d'enviton 12° 55′: quantité qui, autant « qu'il fut possible de s'en assurer par des observations répétées « pour déterminer le point du soleil à midi, indiquait alors exac- « tement la déclinaison magnétique à Athènes „. Cette tour servait par conséquent comme de *boussole*, au moyen du Triton placé sur la lanterne de marbre, comme une girouette qui tournait au souffle des vents, et s'arrêtait en posant sa baguette sur celui qui soufflait. La voûte de la tour était divisée en vingt-quatre compartimens en marbre de même grandeur, dont chacun indiquait les vingt-quatre autres vents, qui étaient ainsi distingués des huit principaux. Il y avait en outre sur chaque façade un cadran concave qui marquait les heures.

*A quoi elle servait.*

Clepsydre.

Il y a encore tout lieu de présumer que cette tour servait aussi de *Clepsydre*, ou d'horloge à eau, au moyen de laquelle on pouvait connaître les heures, même dans l'obscurité de la nuit, ou lors-

(1) Les huit vents étaient représentés sous des images allégoriques aux effets particuliers de chaque vent. Ainsi Zéphyre avait la figure d'un homme qui avait les jambes et l'estomac nus, avec des fleurs sur le devant de son manteau, parce que ce vent n'est en effet à Athènes qu'un doux Zéphir, dont le souffle est favorable aux fleurs. Le froid Borée au contraire était représenté sous la figure d'un vieillard barbu enveloppé dans son manteau, et ayant des espèces de bottes pour chaussure. Nous parlerons de ces images à l'article de la sculpture.

que le ciel était couvert de nuages (1): car les deux voyageurs ayant fait creuser dans l'intérieur de l'édifice, ils en découvrirent le pavé, qui est en marbre blanc, et sur lequel sont tracés plusieurs petits canaux. Le pricipal va en ligne droite de la façade méridionale de l'octangle au centre du pavé, où se trouve un trou rond, qui communiquait avec un souterrain. La partie de l'édifice le long de la façade méridionale présente une plate-forme, qui fait presque les trois quarts d'un cercle. Cette plate-forme pouvait être originairement le réservoir qui fournissait l'eau à la clepsydre. Le trou pratiqué au milieu du pavé, et qui communiquait avec le canal souterrain, aura peut-être servi à l'écoulement de l'eau qui

(1) Outre les cadrans solaires, les anciens avaient encore d'autres méthodes pour mesurer le tems, surtout par le moyen de l'eau. On en avait une fort simple à Athènes pour fixer aux orateurs le tems que devait durer leur harangue. *La Clepsydre*, dit Svidas au mot Κλεψύδρα, *instrument astronomique qui sert à mesurer les heures . . . . est un vase qui a un petit trou au fond: on place ce vase rempli d'eau dans le lieu où l'on plaide les causes, et il indique aux orateurs le tems qui est assigné à la durée de leur harangue.* Vitruve donne au chap. 9 du Liv. IX. la description de quelques-unes de ces machines, qu'il appelle *horologia ex aqua*, et *horologia hiberna.* Voici en quoi consistait le mécanisme des plus grandes *Clepsydres.* Il y avait derrière le cadran un réservoir où l'eau entrait par un tube. Cette eau passait ensuite dans un bassin où récipient, qu'elle remplissait graduellement. Dans ce bassin était un morceau de liège ou autre corps léger qui flottait sur l'eau, et montait avec elle à mesure que le bassin se remplissait. A ce corps flottant était attachée une petite chaîne, qui passait sur l'essieu d'une roue; elle soutenait à son autre extrémité un poids d'une pesanteur égale à celle du corps flottant, et tenait ainsi la chaîne toujours tendue. De cette manière, plus il entrait d'eau dans le bassin, plus le corps flottant s'y élevait, et fesait descendre dans la même proportion le contre-poids, en mettant en mouvement la roue qu'embrassait la petite chaîne à laquelle il était attaché: les tours de cette roue indiquaient les heures. L'égalité de ses mouvemens, et par conséquent l'exactitude de l'horloge, dépendaient de l'uniformité avec laquelle l'eau s'écoulait du réservoir dans le bassin. Il y avait encore d'autres *Clepsydres* de différentes sortes; les unes qui fesaient mouvoir de petites figures, ou leur fesaient jouer de certains instrumens; les autres qui indiquaient les heures par la chute de petites pierres sur une espèce de tymbale. Vitruve ne nous ayant point donné la description de ces machines, et les monumens ne nous offrant l'image d'aucune, il n'est pas facile de s'en former une juste idée.

fesait mouvoir la machine. Ce qui donne encore plus probabilité à cette hypothèse, c'est qu'au pied du roc sur lequel est bâti l'Acropole, et un peu avant d'arriver aux Propylées, on trouve une fontaine d'où sort un courant d'eau saumâtre (1). Cette eau coule en partie sous terre, et en partie dans des canaux de terre cuite soutenus par des murs, et aboutit à la principale mosquée de la ville, où les Turcs s'en servent pour les ablutions, par où commencent toujours leurs actes de dévotion. Il est à remarquer que cette même eau, avant d'arriver à la mosquée, passe à dix pas seulement de distance de la Tour des Vents, et que ce courant, ou la fontaine qui l'alimentait, portait anciennement le nom de Clepsydre (2).

*Plan de la Tour des Vents.*

On a eu soin d'indiquer les principales parties de cette Tour dans le plan qu'on en voit au n.° 2 de la planche 101. A, est l'entrée actuelle sous la figure du vent *Cœcias*; B, l'entrée sous la figure du vent *Sciron*, devant lequel le niveau de la rue se trouve maintenant élevé au dessus de l'embrasure de la porte; C la tour circulaire adjacente à l'édifice sous la figure du vent *Notos*, laquelle communique avec l'intérieur de la tour octangulaire, par une ouverture pratiquée sur le côté méridional de l'enceinte. Le pavé de l'intérieur de la tour est plus bas que le seuil de la porte, et l'on y descend par le chemin L. Les deux lignes à points, DE, EG indiquent le passage souterrain, auquel communique le trou circulaire qui est au centre. Quant au monument présenté dans son élévation extérieure, nous ne saurions en donner une idée plus précise, qu'en rapportant ce que Stuart en a dit lui-même « . . . . Le Triton et le cône de marbre qui lui sert d'appui, ont été restaurés d'après la description qu'en a tracée Vitruve: ajoutons à cela que les chapiteaux que nous donnons aux colonnes dont sont ornées les portes, quoique découverts parmi les ruines du monument, ne lui ont peut-être jamais appartenu. Les colonnes étaient brisées

*Son élévation.*

(1) Pausanias ( Liv. I. pag. 49 édit. de Kuhn ) parle de cette fontaine, et ajoute qu'elle était près de la grotte où se trouvaient les temples d'Apollon et de Pan. Ces temples n'existent plus; mais on voit encore la grotte et la source à l'endroit qu'indique Pausanias, et près de celle-ci une autre source dont fait aussi mention le même écrivain. Wheler est le premier des voyageurs modernes, qui ait parlé de l'une et de l'autre.

(2) Stuart, Vol. I. pag. 35 et suiv., édit. de Paris. Aristoph. *Lysistrate*, v. 909. Plutarq. in *Anton.* Hesych. au mot Κλεψίῤῥυτον.

à la partie supérieure : on ne peut donc savoir positivement comment elles se terminaient. Il est certain cependant que cette espèce de chapiteau était en usage à Athènes, ainsi que dans les autres parties de la Grèce ; et que celui qui servait de support au Triton, et dont il reste encore un fragment, avait évidemment la même forme. Les feuilles qui composent le second ordre, ne sont point découpées comme celles de l'acanthe, ou comme toutes les autres feuilles dont on fait usage dans le chapiteau corinthien ; elles paraissent lisses à leur contour, et ressemblent à celles que nos artistes appellent feuilles d'eau. . . . . L'espèce de socle sur lequel il s'appuie, et qui complette le toit de l'édifice, est le seul ornement que nous nous sommes permis d'y ajouter comme étant d'une authenticité suffisamment prouvée (1).

*Colonne de la* Stoa *d'Athènes.*

Nous ne croyons pouvoir terminer cet article d'une manière plus satisfesante pour les lecteurs qui désireraient connaître l'ordre corinthien dans les plus grandes dimensions que lui ont données les Grecs, qu'en leur présentant sous le n.° 6 de la planche 100 une colonne avec son piédestal et son entablement, laquelle a été retirée des ruines du *Stoa*, ou portique d'Athènes. De savans voyageurs avaient déjà élevé diverses questions sur la destination primitive de ce monument. Les Athéniens actuels lui donnent indifféremment la dénomination de palais de Périclès ou de Thémistocle : « tradition absurde, dit Stuart, en ce qu'il n'est nullement croyable que chez des républicains aussi ombrageux, un citoyen, quelqu'il fût, eût jamais osé faire construire un édifice aussi magnifique, pour en faire son habitation „. Le-Roy, en adoptant le sentiment de Spon et de Wheler, a cru reconnaître dans ces ruines les restes du temple de Jupiter Olympien, commencé sous Pisistrate, mais resté imparfait, jusqu'à l'époque où Persée Roi de Macédoine, et Antiochus Epiphane, en firent achever la grande nef par Cosuzius architecte Romain, qui éleva aussi les colonnes du portique, environ 400 ans après Pisistrate. Tite-Live regarde ce temple comme le seul au monde qui répondît par sa grandeur à la majesté de Jupiter (2). Mais après avoir soigneusement examiné le monument sur les lieux même, et l'avoir comparé avec ce que les écrivains les plus accrédités nous ont transmis du temple Olympique, Stuart et Revelt ont

(1) La tour des Vents est convertie maintenant en un oratoire Turc appelé le *Teckeh*, qui est consacré à des actes d'une dévotion particulière.

(2) *Horistiar.* Liv. XLI. chap. 20.

trouvé, non seulement que ces ruines appartiennent à tout autre édifice, mais encore que ce temple était dans une situation toute différente. Ils croient par conséquent, d'après la description que Pausanias nous a donnée d'Athènes, que ces restes magnifiques fesaient partie du fameux portique connu sous le nom de *Pœcile* et de *Stoa* (1). Nous renvoyons à l'ouvrage de ces deux voyageurs (2) les lecteurs qui seraient curieux de connaître les argumens dont ils étayent leur opinion, et nous finirons par un court examen de la partie du monument que nous avons représentée au n.° 6. On y remarque d'abord, que les plinthes de toutes les bases des colonnes sont saillantes sur le dé des piédestaux. En second lieu, l'abaque du chapiteau, a, comme celle du temple de Vesta à Rome, les angles aigus, c'est-à-dire non taillés comme ils le sont ordinairement. Au dessus de l'astragale de la colonne il y a immédiatement un filet, d'où sortent huit feuilles courtes et lisses, du milieu desquelles semblent s'élever les feuilles du second ordre. En troisième lieu, le profil de l'entablement ressemble à celui du Frontispice de Néron à Rome; mais ses différens membres sont sans aucun ornement, excepté cependant la couverture de la gouttière.

*Edifices civils, publics et privés.*

Les monumens dont nous avons parlé jusqu'ici étaient presque tous consacrés à la religion. Et en effet, c'est au culte de leurs divinités que toutes les nations, à peine sorties de la barbarie, ont dédié leurs édifices. C'est dans la construction des temples, que l'architecture commença à déployer le plus de magnificence, sans cependant leur rien ôter du degré de solidité qui leur était nécessaire pour les préserver des ravages du tems. Voilà peut-être la raison pour laquelle les monumens les plus insignes qui nous restent de l'antiquité, appartiennent à l'architecture des édifices sacrés. Passons maintenant à l'examen des édifices publics et privés.

(1) Le *Pœcile* était le portique, ou la *Stoa* principale d'Athénes Il était décoré de belles peintures, et de boucliers que les Athéniens avaient enlevés à leurs ennemis. C'est du mot *Stoa* qu'a pris le nom de *Stoïque* l'école dont Zénon le philosophe fut le fondateur.

(2) *Stuart ec. ec.* Vol. I. chap. V. et Vol. III. chap. II. édition de Paris.

Nous avons déjà parlé à l'article du *Gouvernement*, pag. 160, du *Forum d'Athènes*, dont nous avons même présenté deux vues extraites des œuvres de Palladio, qui a pris Vitruve pour guide dans leur exécution. Nos recherches se borneront néanmoins à quatre édifices qui sont; l'Odéon, le Théâtre, la Palestre et le Stade. Nous donnerons ensuite quelqu'idée des habitations des particuliers.

Odéon.

L'Odéon était à Athènes un édifice fameux consacré aux exercices de musique, et dont on prétend que Periclès avait été lui-même l'architecte. « L'édifice, ( dit Plutarque dans la vie de ce « grand homme ) qu'on appelle *odéon* (1), dans l'intérieur duquel « il y a quantité de sièges et de colonnes, et dont le toit, à par- « tir d'un point de la sommité, s'abaisse également de tous les côtés, « cet édifice, dit-on, est fait sur le modèle de la tente du Roi de « Perse, et a été construit par Periclès, auquel Cratinus, dans « les Thraces, adresse ce sarcasme: *Voyez-vous ce Periclès avec « sa tête de* Scilla (2), *et à peine échappé à la peine d'un exil « de dix ans, entrant d'un air de Jupiter, dans l'Odéon.* La « première fois ce fut lorsque Periclès, toujours occupé des moyens « de se distinguer aux yeux des Athéniens, fit décréter qu'il « y aurait un concours de musique aux fêtes Panathénées; et en « ayant été nommé le directeur, avec la faculté d'y distribuer « les prix, il traça la méthode d'après laquelle on devait y chan- « ter, et y jouer de la flûte et de la lyre: méthode à laquelle « étaient tenus de se conformer tous les artistes qui se présentaient « à ce concours, et qui fut toujours suivie depuis dans l'Odéon ».

*D'ordre dorique.*

Quant au genre d'architecture de cet édifice, il est plus que probable qu'il était d'ordre dorique, comme le font présumer les autres monumens élevés sous l'administration de Periclès, qui

(1) Vitruv. Liv. V. chap. IX. *Odeum ab ᾠδὴ, canto.* Selon le scholiaste d'Aristophane dans les *Guêpes*, l'Odéon servait aussi aux poètes qui venaient y déclamer leurs drames avant de les exposer sur la scène: *Odeum erat locus in Theatri speciem, in quo de more poemata ostendebantur antequam in theatro publicarentur.*

(2) La raillerie du poète s'accorde parfaitement avec ce que dit Plutarque de la manière dont l'Odéon était couvert, c'est-à-dire *qu'il imitait dans sa forme la tente des Rois de Perse.* Periclès était en effet surnommé au théâtre *Quinocefalo*, qui veut dire avec la tête de *scilla*: espèce de champignon dont le bulbe est alongé, et la tête bombée qui se termine en pointe.

étaient tous de ce même ordre, et comme l'indique même la position de l'édifice, qui, d'après un passage de Vitruve, se trouvait à la gauche du théâtre de Bacchus, à la droite duquel fut ensuite construit l'Odéon de Regilla. Et en effet, on voit des deux côtés des ruines de ce théâtre de grandes pierres, qui seront vraisemblablement des restes, les unes de l'Odéon de Regilla, et les autres de celui de Periclès: la grandeur de ces pierres donne l'idée d'une extrême solidité, et il est assez probable qu'elles fesaient partie du mur elliptique dont l'édifice était entouré. D'ailleurs, les colonnes qui soutenaient le portique intérieur autour du mur, devaient être d'un style robuste, et par conséquent dorique; autrement elles n'auraient pas été en harmonie avec la solidité du reste de l'édifice: ce qu'il n'est pas permis de supposer de Periclès, qui était très-versé dans la connaissance de l'art (1).

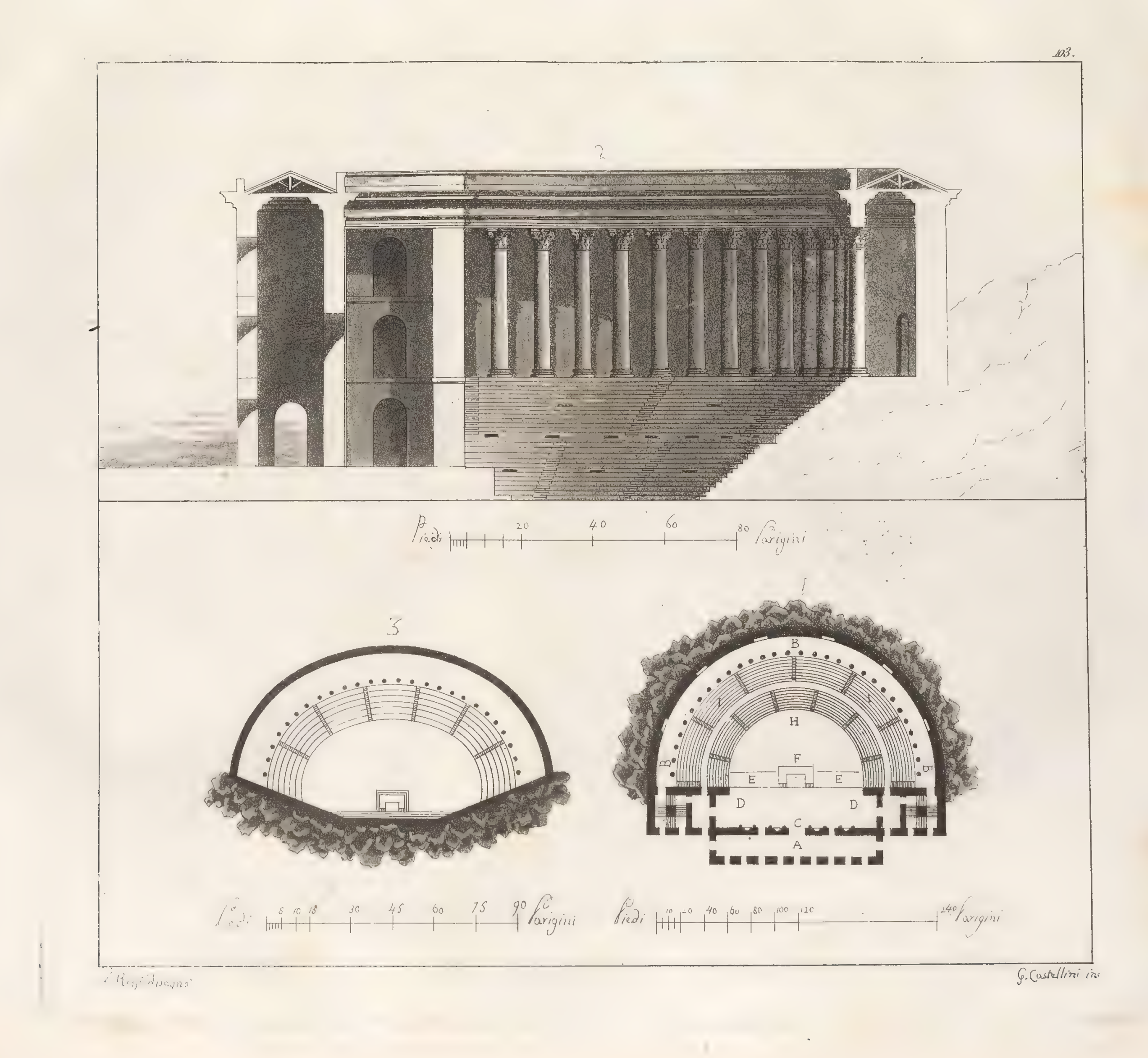
*Forme de l'Odéon.*

L'Odéon de Périclès fut le premier édifice de ce genre, qui ait été construit en Grèce. Quoiqu'on n'en voie plus aujourd'hui que

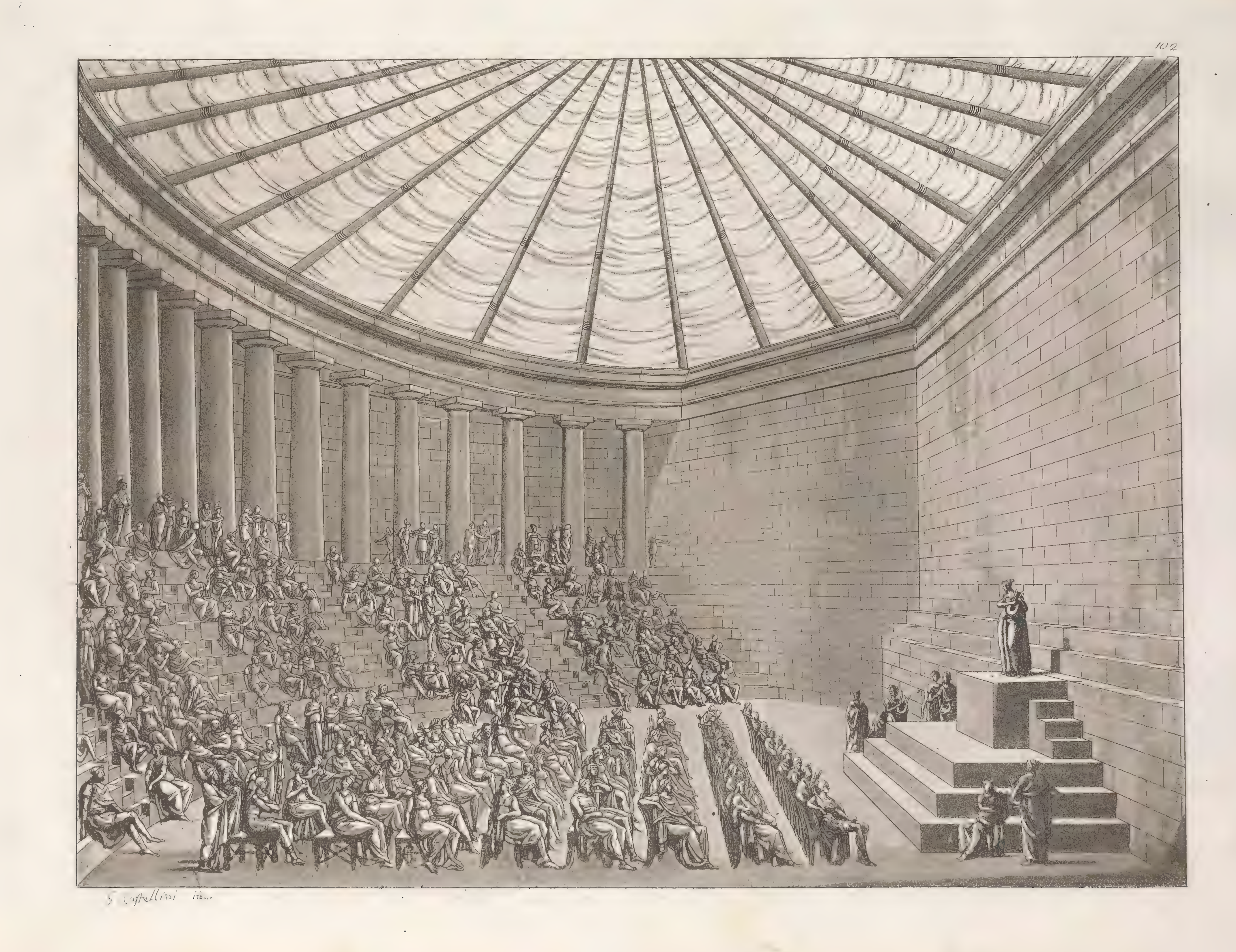
(1) Voici ce que Milizia dit de Periclés et de l'Odéon: « Jusqu'à présent on n'a vu dans Periclés qu'un personnage, auquel on doit attribuer l'érection de grands ouvrages d'architecture; mais il mérite d'être regardé lui même comme architecte. A force de voir s'élever autour de lui des monumens, et de s'entretenir avec de grands architectes, et surtout avec Anaxagore son ami, philosophe du premier ordre, et savant en architecture, duquel il suivait les leçons, il devint lui-même habile dans cet art. Ce fut lui qui donna, dit-on, le plan de l'Odéon. C'était un petit théâtre destiné aux concours de musique, d'où il prit le nom d'*Odéon*, parce qu'il était particulièrement consacré à des exercices dont l'objet est de flatter l'ouie. Cet édifice était à peu de distance du théâtre. Il était de forme elliptique, et construit partie sur le roc, et partie sur de grosses pierres taillées à pointe de diamant. Une colonnade l'entourait, excepté du côté du midi où il était muré, pour garantir les spectateurs des rayons du soleil. Il y avait tout alentour des siéges en marbre; mais il différait des autres théâtres, en ce qu'il était couvert d'un toit composé des mâts et des vergues des vaisseaux pris au Perses, et qui se terminait en pointe comme la tente de Xerxès. L'Odéon fut considérablement endommagé dans le siége d'Athènes fait par Sylla; mais Ariobarzane Philopator Roi de Cappadoce, environ 700 ans après la fondation de Rome, le fit réparer par trois architectes, Gaïus Muzius et M. Stallius, Romains, et Menalippe qu'on croit Grec ». *Memorie degli architetti ec.* Vol. I. pag. 38 et suiv., édition de Parme. Il faut observer pourtant qu'il y eut à Athènes trois *Odéon*, dont le premier était celui de Periclès, et le second celui que Pausanias place sur

quelques restes, encore d'une authenticité bien équivoque; on peut néanmoins s'en former quelqu'idée, d'après la description que nous en a laissée Vitruve, et à la simple inspection des ruines de plusieurs autres édifices de ce genre, tels que l'Odéon de Regilla dont nous venons de parler, et celui de Catane qu'a décrit Houel, l'un et l'autre d'une forme peu différente de celle des théâtres, et faits tous les deux, autant qu'on peut en juger par ces ruines, sur le modèle de l'Odéon de Periclès. Or, Vitruve, Pausanias, Appien Marcellin, le Scholiaste de Demosthènes, Bulanger, ni aucun des auteurs qui ont parlé de l'Odéon de Periclès, ne nous laissent même soupçonner que cet édifice fût ouvert sur les côtés; il parait seulement avoir été sans toit dans sa constuction primitive. Et en effet, comment la musique aurait-elle pu produire ces effets merveilleux rapportés dans l'histoire, si l'édifice n'avait pas été fermé sur les côtés, et même par des murs, qui, au moyen d'angles obtus ou de tout autre artifice employé dans leur construction, répercutassent les voix et les sons sur les spectateurs? Cela est d'autant plus vraisemblable, que l'Odéon, si l'on en croit quelques auteurs, servit

le penchant d'un côteau près de l'Acropole, et en face de l'Aréopage. Ce dernier édifice, selon Millin, est probablement celui qu'on désignait sous le nom de *Pnyx*, où les Athéniens tenaient autrefois leurs assemblées. Mais l'Odéon de Periclès étant tombé en ruines, on fit servir celui-ci au même usage, et telle était sa destination du tems de Pausanias, qui ajoute que l'entrée en était décorée de statues représentant des Rois d'Egypte et autres Princes, avec lesquels les Athéniens avaient eu des relations. Le-Roy, Martini et autres, pour avoir pris trop à la lettre ce que Pausanias a dit de ce monument, l'ont confondu avec l'Odéon de Periclès: en quoi ils se sont trompés, comme s'est trompé aussi Pococke en le prenant pour l'Aréopage, qui était moins éloigné de l'Acropole et plus au nord. Le troisième Odéon qu'il y avait à Athènes était celui qu'Hérode Atticus y avait fait élever en mémoire de son épouse Regilla, et dont on voit encore des restes considérables, dans lesquels Chandler croit à tort reconnaître les ruines de l'Odéon de Periclés, et que Stuart et autres supposent être celles du temple de Bacchus. Ce dernier monument, au rapport de Pausânias, était le plus grand et le plus magnifique de tous les Odéon qu'il y eût en Gréce. Milizia semble avoir pris de Le-Roy la description qu'il en donne, en appliquant à l'Odéon de Periclés, ce que Pausanias rapporte du second de ces deux édifices, c'est-à-dire de celui qui servait d'abord de *Pnyx*: ce qui est cause de certaines incorrections qu'on reproche à cet écrivain.




G. Castellini inc.


102
G. Castellini inc.

ensuite de modèle au théâtre qui était fermé de tous côtés, et n'était couvert que d'un voile (1). Dans la suite, l'Odéon de Periclès, au rapport de Vitruve, fut également couvert d'un toit fait avec les mâts et les vergues des vaisseaux pris aux Perses. Maintenant, en comparant ce passage de Vitruve avec l'opinion où était Plutarque, que l'Odéon de Periclès avait été construit sur le modèle de la tente du Roi de Perse, on est obligé de conclure que l'intérieur devait en être couvert d'une espèce de voûte ou plafond aigu, plus propre à la propagation des sons qu'un plafond horizontal. A cet effet, on avait encore donné à l'édifice une forme elliptique d'un côté avec un portique, où se trouvaient les gradins ou sièges sur lesquels venaient se placer les spectateurs, les juges et les magistrats: du côté opposé, il parait qu'il y avait un fond à angle obtus creusé dans le roc. C'est là qu'était le *Timelo*, sur lequel montaient les musiciens qui se présentaient au concours (2); mais les chœurs se rangeaient sur des gradins ou espèces de sièges taillés dans le même roc (3). Guidés par les renseignemens que Plutarque et autres écrivains nous ont transmis, et par les conjectures qu'on peut déduire d'anciens édifices de cette espèce, dont on voit encore quelques restes, nous avons représenté à la planche 102 la construction intérieure de l'Odéon de Periclès, dessinée par M.r Sanquirico, et au n.° 3 de la planche 103, le plan de cet édifice tracé par M.r Rossi, architecte d'un mérite distingué. *Plan et construction intérieure.*

*Théâtres.* Les théâtres, dont l'usage prit aussi naissance chez les Grecs, étaient d'une forme qui ne différait guères de celle de l'Odéon;

(1) Il résulte de tout ce qu'on vient de voir à ce sujet; 1.° que Le-Roy a eu tort de prétendre que l'Odéon n'était fermé que du côté du midi, et qu'il était ouvert des trois autres, en atribuant cette disposition aux vues ambitieuses de Periclès, qui espérait par là de s'attirer toujours davantage la bienveillance des Athéniens; 2.° Bulanger, Onophrius Panvinius et Perrault se sont trompés dans l'idée qu'ils ont eue, que l'Odéon fesait partie du théâtre d'Athénes. Plutarque et Vitruve parlent de l'Odéon comme d'un édifice distinct et séparé du théâtre. C'est ce que Chandler a également démontré à l'évidence dans le second chapitre de son voyage en Grèce.

(2) Le *Timelo* était anciennement l'autel de Bacchus, selon Svidas; et il avait emprunté ce nom du verbe θύω, qui veut dire *je sacrifie*. On donna ensuite cette dénomination à une espèce d'échafaud ayant la forme d'un autel carré. Nous en parlerons de nouveau à la description du théâtre de Bacchus.

(3) Voyez Stuart, édit. de Paris, T. III. pag. 75 et suiv.

mais ce serait une entreprise bien scabreuse, que de vouloir en donner la description. Les théâtres étant, après les temples, les édifices les plus solides, les plus somptueux, et les plus importans par les rapports immédiats de leur destination avec la politique et la religion, il ne parait pas qu'ils dussent subir si vîte le sort fatal des autres monumens. Mais que ne peut le tems destructeur, surtout lorsque l'ignorance et la barbarie agissent de concert avec lui? Les débris qui nous restent de ces fameux édifices, se réduisent à si peu de chose et sont si dégradés, qu'ils sont plus capables d'exciter notre curiosité que de la satisfaire. Bien éloignés d'imaginer, que des objets aussi connus de leur tems pussent jamais un jour être ignorés, les anciens écrivains ne crurent pas nécessaire, lorsqu'ils avaient à en parler, de mettre une attention si scrupuleuse dans leurs discours ni dans leurs écrits; c'est pourquoi on les voit donner indifféremment à certaines parties de leur theâtre des noms qui appartiennent à d'autres, et cette transposition de termes, qui pour eux était sans inconvénient, a été la source de bien des erreurs pour les modernes (1). Vitruve parle des théâtres en plusieurs endroits de ses écrits, et entre même quelquefois jusque dans les plus petits détails de leur construction; mais il n'est pas toujours clair dans les descriptions qu'il en donne, et sa manière de s'expliquer n'est pas généralement exempte d'ambiguité. Pausanias même parle en termes pompeux de la symétrie et de l'élégance des théâtres Grecs, mais sans jamais nous dire un mot de leur construction, de leur forme, ni des différentes parties qui en constituaient l'essence. Il est arrivé de là que la plupart des écrivains modernes, qui ont voulu traiter du théâtre des Grecs d'après certains passages des auteurs anciens, sans prendre la peine de les bien étudier et d'en démêler le vrai sens, n'ont fait qu'embrouiller toujours davantage cette matière, en confondant les parties du théâtre des Grecs avec celles du théâtre des Romains. Nous allons tâcher de donner, du premier, l'idée la plus exacte et la plus complette qu'il nous sera possible, d'après les notions les moins incertaines qu'on en trouve dans les écrits de Vitruve, et en prenant pour guides dans nos recherches Palladio, Galiani, Boindin,

(1) Boindin, *Sur la forme, et la construction du Théâtre des anciens. Hist. de l'Acad. R. des Inscriptions, etc.* Tom. I. pag. 136.

Durand, Barthelemy, Stuart et Franklin (1). Nous ne ferons pas néanmoins remonter notre dissertation jusqu'à l'époque où la tragédie, à peine descendue du char rustique, fut transportée par Thespis sur des trétaux et ensuite sur un théâtre, notre but n'étant d'exposer ici que ce qui a rapport à la construction, et à l'architecture du théâtre des Grecs.

Les théâtres n'étaient construits dans leur origine, que pour le tems que devait durer la représentation (2). Ils étaient faits de planches disposées en gradins, sur lesquels se rangeaient les spectateurs. C'est ce qui leur fit donner, selon Esichius, le nom de Ικρια, qui veut dire *Planches*. Tel fut également le théâtre d'Athènes jusqu'au tems de Pratinas, poète dramatique, qui fleurissait vers la LXX.e Olympiade (3). Un édifice public de la sorte devait sans doute paraître bien mesquin et bien chetif aux yeux des Athéniens, qui étaient déjà accoutumés au luxe et à la magnificence; mais ce n'est pas tout, c'est qu'il leur devint encore fatal: car le peuple s'étant un jour porté en foule à l'un de ces théâtres pour y voir la représentation d'une tragédie *Théâtres anciens en bois.*

(1) Th. Franklin a fait précéder sa traduction de Sophocle. (*Londres*, 1756 in 8.°) d'une dissertation sur la tragédie des anciens, dans laquelle on trouve un chapitre intitulé: *On the construction of the greek theatre.*

Gronove, dans sa volumineuse collection des antiquités Grecques, ne donne également très-peu de notions sur le théâtre des Grecs. On trouve dans son VIII.e vol. une longue dissertation qui a pour titre: *De fabularum ludorum, theatrorum, scenarum, ac scenicorum antiqua consuetudine. Libellus ex optimis auctoribus collectus etc.*; mais il y est dit fort-peu de chose de la construction matérielle des théâtres, encore l'auteur confond-il à cet égard le théâtre des Grecs avec celui des Romains. Le meilleur modèle qui existe du premier, comparativement au second, est celui que l'Académie des inscriptions et belles lettres de Paris a fait exécuter sur les idées de M.r Boindin, et dont on trouve le plan dans le premier tome de l'ouvrage ci-dessus.

(2) Les théâtres des Grecs étaient tous consacrés à Bacchus, et à Vénus Déese des jeux et des plaisirs. Lactance, Liv. VI, et même Polydore Virgilius en attribuent l'institution à Bacchus lui-même: motif pour lequel les spectacles qui s'y donnaient originairement portaient en général le nom de *Dyonisiaques.*

(3) Environ 500 ans avant l'ère vulgaire. Il fut contemporain d'Eschile et de Cherile.

de ce poète, l'édifice s'écroula tout-à-coup sous le poids des spectateurs, dont il périt un tres-grand nombre (1). Ce malheur fut cause que, dans la construction des nouveaux théâtres, on substitua la pierre au bois. Le premier édifice de ce genre dont fout mention les historiens, est celui qui fut achevé à Athènes du tems de Thémistocle. On lui donna le nom de *Théâtre de Bacchus*, parce qu'il se trouvait près d'un ancien temple consacré à ce Dieu. Le peu qu'on en voit encore aujourd'hui, nous donne l'idée de la première origine des théâtres, et des principaux embellissemens qu'on y fit postérieurement. C'est depuis cette époque qu'on vit s'élever des théâtres magnifiques dans presque toutes les villes, non seulement de la Grèce proprement dite, mais encore dans celles de la Grèce Asiatique, de la Sicile et de la Grande-Grèce: la renommée avait rendu célèbres ceux d'Egine, d'Epidaure, de Mégapolis, d'Agyrium, de Syracuse et de Tauromenio.

*Premier théâtre en pierre.*

*Le théâtre en combien de parties divisé.*

Le théâtre des Grecs se divisait en trois parties principales, qui comprenaient toutes les autres, et formaient pour ainsi dire trois choses distinctes. Celle des acteurs, auquel on donnait particulièrement le nom de *Scène*; celle des spectateurs, qui était à proprement parler le *Théâtre*, et celle qu'on appelait *Orchestre*, qui était destinée aux mimes et aux danseurs (2). Pour se former une idée générale et précise de ces trois parties, et par conséquent de tout le théâtre, il faut savoir que son plan consistait d'un côté en deux demi-cercles concentriques, mais de diamètre différent, et de l'autre en un carré de la largeur du plus grand de ces demi-cercles, et la moitié moins long. L'espace compris entre les deux demi-cercles était la partie destinée aux spectateurs; le carré qui la fermait appartenait aux acteurs, et l'orchestre se composait de l'espace du milieu (3). Le théâtre était par conséquent circulaire d'un côté, et carré de l'autre. La partie circulaire était entourée de deux ou trois rangs de portiques, selon le nombre des gradins, qui, du plus élevé de ces portiques, descendaient jusques dans le parterre. Les plus grands théâ-

*Sa forme*

(1) Svida voc. Πρατίνας.

(2) Dans le théâtre des Romains, l'*Orchestre* était la place des Sénateurs et des Vestales.

(3) Quant à l'orchestre et à son usage, nous en parlerons de nouveau et plus particulièrement à l'article de la *Danse*.

tres avaient généralement trois rangs de portiques les uns sur les autres, qui formaient pour ainsi dire le corps de l'édifice. Il y avait sous ces portiques des corridors qui aboutissaient à l'orchestre, et des escaliers par où l'on montait aux différens rangs de gradins, qui étaient adossés au mur intérieur, et sur lesquels s'asseyaient les spectateurs. Le plus élevé de ces gradins était destiné aux femmes, qui de là pouvaient voir le spectacle, sans être exposées aux rayons du soleil, ni aux intempéries de l'atmosphère : car tout le reste du théâtre était à découvert, et les représentations s'y fesaient en plein jour. Les gradins qui servaient de sièges aux spectateurs, commençaient, comme nous venons de l'observer, à la hauteur du portique le plus élevé, et allaient en descendant jusqu'à l'orchestre. Mais comme cette dernière partie du théâtre était plus ou moins étendue, selon la grandeur du théâtre même, les gradins étaient également d'une circonférence plus ou moins grande, qui devait par conséquent s'augmenter, à mesure qu'ils s'éloignaient du centre commun (1). « La plupart des grands théâtres avaient trois étages de gradins, et ces gradins étaient au nombre de neuf par chaque étage, y compris le pâlier qui en formait la séparation, et sur lequel on en pouvait faire le tour. Mais comme ce pâlier occupait l'espace de deux gradins, il n'en restait par conséquent que sept pour s'asseoir, de sorte que chaque étage de gradins ne comprenait réelement que sept rangs de sièges. La hauteur des gradins était la même dans tous les théâtres; et il parait, d'après les faibles restes qu'on en voit encore, que cette hauteur était de quinze à dix-huit pouces, qui est la mesure prescritte par Vitruve. Leur largeur était du double, pour que les spectateurs pussent s'y asseoir à leur aise, et sans incommoder les personnes qui se trouvaient sur le gradin inférieur. M.r Boindin conclut de ces dimensions, que chaque étage de gradins devait avoir environ vingt-cinq pieds de largeur; et que cette dimension étant précisément celle des portiques, le diamètre de la partie de l'édifice destinée aux spectateurs devait être de cinquante, de soixante-quinze et de cent pieds: mesure sur laquelle étaient calculées toutes les autres parties du même édifice. Et en effet, si l'espace destiné aux spectateurs fesait le tour de l'orchestre, et si l'orchestre formait le demi-diamètre de tout l'édifice, la largeur de cette dernière partie devait être également double

*Gradins.*

(1) Vitruv. Liv. V. chap. 8.

de celle de l'autre; ensorte que le diamètre de tout l'édifice était de deux, trois, ou quatre cents pieds, selon que les théâtres avaient un, deux, ou trois étages de gradins.

*Division des gradins.*

Ces rangs de gradins étaient divisés en deux sens, savoir; dans leur hauteur par les pâliers dont nous venons de parler, et dans leur circonférence par de petits escaliers qui coupaient chaque rang en ligne droite, et qui aboutissant tous au centre du théâtre, donnaient à la totalité des gradins compris entr'eux la forme de cônes, ou d'angles aigus. Ces escaliers ne correspondaient cependant pas les uns aux autres : ceux d'un étage supérieur ayant leur direction précisément au milieu de l'espace qui divisait les deux suivans de l'étage inférieur. Chacun de ces escaliers aboutissait en haut à la porte qui lui était propre, et par où les spectateurs descendaient sur les gradins. Les marches en étaient pratiquées dans les gradins même qui servaient de sièges, et n'avaient que la moitié de la hauteur de ces derniers. Mais, comme nous venons de l'observer, les pâliers qui les séparaient avaient le double de la largeur des gradins. Ils laissaient vide par conséquent la place d'un de ces gradins; c'est pourquoi celui qui venait immédiatement après le pâlier avait le double de la hauteur des autres : car ils étaient tous alignés de manière qu'une corde tendue du haut en bas, devait toucher l'extrémité de chacun d'eux. Sous les gradins se trouvaient les corridors qui conduisaient à l'orchestre, ainsi que les escaliers par où les spectateurs montaient au lieu qui leur était destiné; mais comme de tous ces escaliers, les uns conduisaient aux différens étages de gradins, et les autres aux portiques, il fallait qu'ils fussent différemment disposés. Ils étaient tous de même largeur, dégagés les uns des autres et sans anfractuosités, pour que les spectateurs n'y fussent pas pressés en sortant. Ils étaient au nombre de vingt-cinq, dont six au premier étage, sept au second, et le reste pour les portiques. Les six qui conduisaient au premier étage étaient pratiqués dans le massif de l'édifice, entre les sept entrées qui aboutissaient à l'orchestre. Au dessus de ces entrées étaient les sept escaliers qui conduisaient au second étage. Entre ces derniers et les premiers se trouvaient les douze autres, par lesquels on montait aux portiques. D'après cette disposition, les escaliers intérieurs se présentaient à des distances égales les uns des autres, et tournaient alternativement en dedans, selon qu'ils allaient aux étages ou aux portiques, attendu que les entrées pour monter aux étages étaient sous les portiques

extérieurs, et celles pour aller aux portiques aboutissaient en bas à un corridor pratiqué sous les gradins, qui communiquait avec les sept entrées de l'orchestre (1).

*Vases pour renforcer la voix.*

Mais les Grecs s'aperçurent bientôt que dans ces théâtres de pierre, et d'une grandeur aussi considérable, la voix des acteurs ne se fesait pas bien entendre dans la partie la plus élevée de l'édifice; et pour remédier à cet inconvénient ils cherchèrent à renforcer les sons, et à rendre les articulations plus distinctes. A cet effet, ils imaginèrent de pratiquer sous les escaliers des espèces de chambrettes où ils placèrent des vases en cuivre, qui étaient en harmonie avec tous les tons de la voix et de leurs instrumens de musique, et qui par leur disposition et leur consonance renvoyaient plus forts et plus distincts les sons dont ils étaient frappés (2). Ces vases étaient faits suivant certaines proportions géométriques. Leur hauteur, leur largeur, leur courbure et la densité de la matière dont ils étaient composés, étaient calculées de manière à ce qu'ils formassent la quarte et la quinte les uns des autres, et à produire ainsi tous les autres accords jusqu'à la double octave. Leur distribution sous les escaliers était également soumise à des lois harmoniques, et ils devaient être parfaitement isolés des murs dans les chambrettes où ils étaient placés. Vitruve ne nous dit rien de leur forme; mais comme il ajoute qu'ils étaient renversés, et fixés seulement du côté de la scène sur des supports de la hauteur d'un demi pied, on est fondé à croire qu'ils avaient à-peu-près la figure d'une cloche, qui est en effet la forme la plus propre à la répercussion des sons (3). Il y avait à chaque étage d'escaliers treize chambrettes pour la distribution de ces vases. Ces chambrettes devaient être disposées de manière à laisser entr'elles douze espaces

(1) Jusqu'ici il n'y a aucune différence entre le théâtre des Grecs et celui des Romains. La partie dont nous venons de donner la description avait non seulement la même forme chez les deux peuples, mais encore les mêmes dimensions. La seule différence qu'il y eût, c'est que les Romains y montraient plus de magnificence, et que les Grecs y plaçaient des vases de cuivre pour renforcer la voix des acteurs. Les théâtres des Romains étaient en outre beaucoup plus grands que ceux des Grecs.

(2) Vitruv. Liv. I. chap. 1. Liv. V. chap. 5 et 6.

(3) Selon Vitruve, l'usage de ces vases était si commun chez les Grecs, que les petites villes, qui ne pouvaient se les procurer en cuivre, les avaient en terre cuite.

égaux : d'où il suit qu'elles devaient occuper le milieu de ces étages, et non le bas comme le suppose Perrault, et cela à cause des portes et des escaliers qui se trouvaient au dessous. C'est pour cela que Vitruve dit positivement, que si le théâtre n'a qu'un seul étage de gradins, ces chambrettes doivent être placées vers le milieu de sa hauteur, en ajoutant que leur position doit être la même lorsqu'il y a plusieurs de ces étages: car, comme nous l'avons observé, les grands theâtres en avaient trois où ces chambrettes étaient disposeés, savoir; dans l'un pour le genre *enharmonique*, dans l'autre pour le *cromatique*, et dans le troisième pour le *diatonique* : distribution d'après laquelle ces vases étaient placés suivant leurs rapports avec ces trois genres de musique. Toutes ces chambrettes devaient nécessairement avoir en bas une ouverture de deux pieds de long, et d'un demi-pied de large, pour donner accès aux sons; et il fallait que leur voûte eût à-peu-près la même courbure que les vases, pour en faciliter la répercussion. Vitruve dit que la voix venant à s'étendre par ce moyen du centre à la circonférence, ira frapper dans le creux de ces vases, qui, non seulement la répercuteront avec plus de force, mais encore en rendront les sons plus clairs, plus distincts et plus agréables à l'oreille (1). Ces vases étaient d'un usage exclusivement propre aux théâtres des Grecs.

*Distribution des siéges.*

L'espace destiné aux spectateurs était, comme nous l'avons déjà dit, la partie proprement appelée théâtre, mot dérivé du verbe θεάομαι, qui en effet signifie *je contemple*, *j'admire*. Les magistrats, les commandans militaires et les ministres des Dieux étaient assis sur les gradins inférieurs : ce lieu s'appellait Βουλευτικός (2).

(1) Voyez aussi Winckelmann, *Storia ec.* Tom. III. pag. 30. Ces vases s'appelaient *Echea*, peut-être à cause de l'écho qu'ils produisaient. Les vases du théâtre de Corinthe furent transportés à Rome par L. Mummius. Vitruve observe à cette occasion que les théâtres de cette dernière ville étant en bois, n'avaient pas besoin de ces vases pour renforcer la voix, attendu que le bois produisait de lui-même cet effet. Il parait qu'on en fesait encore usage dans la construction des églises gothiques les plus anciennes, pour donner également plus de force aux chants des moines. Le professeur Oberlin en avait découvert quelques-uns dans la voûte d'une église de Dominicains à Strasbourg. Galiani ( Vitruve, pl. XVII. ) donne la forme et la position d'un de ces vases.

(2) Poll. *Onom. Liv. IV. chap.* 19. §. 121. Théophr. *Charact. cap.* 5. Hesych. in Νεμέσ.

Immédiatement au dessus était l'endroit réservé aux jeunes gens qui n'avaient pas plus de dix-huit ans, et cet endroit se nommait Ἐφηβικός (1). De là au portique supérieur les gradins étaient occupés par le peuple. Les femmes étaient assises sous le troisième portique, séparées des hommes et des courtisannes (2). Il y avait en outre des lieux à part, qui appartenaient à des particuliers. Ces lieux passaient même en héritage dans les familles, mais ils ne s'accordaient qu'aux citoyens qui avaient rendu de grands services à la patrie: on les appelait Προεδρίας, mot qui dénote assez que c'étaient les premières places du théâtre, c'est-à-dire les plus près de l'orchestre.

Situé entre les deux autres parties du théâtre, dont l'une était circulaire et l'autre carrée, l'orchestre participait de ces deux formes, et occupait l'espace compris entre l'une et l'autre. C'est pourquoi sa grandeur variait suivant celle des théâtre; mais sa largeur, précisément en raison de sa forme, était toujours double de sa longueur, et embrassait le demi-diamètre de tout l'édifice, comme nous l'avons dit plus haut. C'était la partie la plus basse du théâtre, et l'on y entrait, ainsi que nous l'avons observé, par les corridors construits sous les gradins, et qui correspondaient aux portiques de l'enceinte. Cet espace était au niveau du sol, et planchéié, pour donner plus d'élasticité aux danseurs (3). Il se divisait en trois parties, dont deux pour les danses des Mimes et des Chœurs, et l'autre pour les chanteurs et les joueurs d'instrumens. La première, qui était la plus grande, conservait le nom général d'*Orchestre*; elle était destinée aux mimes, aux danseurs, et autres *Orchestre.* Orchestre.

(1) Poll. ibid. §. 122. Schol. Aristoph. in *Av.* v. 795.

(2) Aristoph. in *Eccles.* v. 22. Schol. ibid.

(3) Dans l'orchestre des Romains le plancher était incliné, pour que les personnes qui y étaient assises pussent voir le spectacle les unes par dessus les autres. Il est à remarquer, que dans les théâtres des Grecs, les entrées de l'orchestre étaient sur le côté entre la scène et le théatre même, tandis que dans ceux des Romains on entrait à l'orchestre en passant sous les scènes latérales. Les entrées à l'orchestre des Grecs servaient aussi aux acteurs, pour monter de l'orchestre au proscenium: ce qui aurait été un inconvénient chez les Romains, parce que les acteurs auraient dû passer entre les Magistrats et les Vestales. Aussi le théatre des Romains tenait-il immédiatement à la scène, et l'orchestre n'y était point interrompu sur les côtés par des portes ou des passages.

acteurs subalternes, qui figuraient dans les entr'actes du drame, et à la fin du spectacle (1). La seconde s'appelait *Timelo*, parce qu'elle avait la forme d'un autel (2); elle était carrée et servait pour les chœurs, qui y exécutaient leurs chants et leurs pantomines. Enfin la partie destinée aux joueurs d'instrumens s'appelait *Proscenium*, parce qu'elle était au devant de la scène, dont elle formait comme le vestibule; elle s'élevait de l'orchestre aux deux côtés du *Timelo*, en avant de l'*Iposcenuim*, c'est-à-dire au pied de ou sous la scène. Il résulte de cette disposition, que le *Timelo* se trouvait entre la scène et l'orchestre, en s'appuyant le long de l'*Iposcenium*: c'est précisément l'idée que nous en donne Vitruve, qui dit que le *Timelo* était un théâtre intermédiaire entre ces deux parties, lequel était de cinq pieds plus élevé que l'orchestre, et de cinq pieds également plus bas que le proscenium. Ainsi le *Timelo* était subordonné à la scène, et l'on ne pouvait par conséquent y passer qu'en descendant du *Proscenium*. Son étendue variait suivant celle du théâtre, mais son élévation était toujours la même; et comme sa largeur n'était que d'un tiers de l'orchestre, il n'occupait par conséquent que la moitié de l'*Iposcenium*, et laissait libre les deux autres parties pour les joueurs d'instrumens. De cette manière, l'orchestre proprement dit se trouvait être la partie la plus éloignée de la scène, et la plus près des gradins, attendu que les mimes et les danseurs n'ayant, dans leurs représentations aucun rapport avec les acteurs de la scène, et leur action ne consistant qu'en gestes et en pantomines qu'il fallait voir de près, il importait peu qu'ils fussent éloignés de la scène, mais beaucoup au contraire que leur action se passât sous les yeux des spectateurs (3).

Timelo.

Proscenium.

Iposcenium.

(1) Le mot *Orchestre* dérivé du mot ὀρχέομαι, qui veut dire *je saute*, *je me réjouis*; et cette partie s'appellait ainsi, parce qu'elle était destinée aux danses, et aux représentations mimiques.

(2) Voy. pag. 681 Note (2).

(3) Par les mêmes raisons, l'orchestre des Grecs considéré dans toute son étendue, était plus grand que celui des Romains. Mais comme le *Timo* et l'*Iposcenium* qui en fesaient partie, étaient pris sur la longueur de la scène, dont par conséquent ils diminuaient l'espace, le *Proscenium* était naturellement plus étroit que celui des Romains. Et en effet, dans les théâtres Grecs, il n'y avait que les acteurs du drame qui montassent sur la scène, les autres représentaient dans l'orchestre; tandis qu'au contraire chez les Romains, tous les acteurs paraissaient sur la scène, l'or-

La scène des Grecs était parfaitement semblable à celle des Romains, et se divisait aussi en trois parties. La première et la plus considérable était la scène proprement dite, qui présentait la façade d'un grand édifice bâti en marbre, à deux, et même à trois rangs de colonnes, et orné de statues, de vases, de bas-reliefs et autres objets de goût. Cette façade occupait tout le fond du théâtre, et s'avançait un peu sur les côtés, où elle formait comme deux petites ailes. Elle avait, selon Vitruve, trois portes principales. Celle du milieu, qui était la plus grande s'appelait la *porte royale*, parce qu'elle avait en effet l'air de la porte du palais d'un souverain. Les deux latérales étaient plus petites, et représentaient la porte de l'habitation destinée aux étrangers: car les maisons des Grecs se divisaient en trois corps de logis; celui du maître qui etait le plus grand, et de chaque côté deux autres plus petits, avec une entrée à part, pour les hôtes ou les étrangers (1). Entre les extrémités de la scène et les coins du *Proscenium*, que Vitruve désigne sous le nom de *Versuræ*, il y avait à droite et à gauche deux passages parallèles, qui formaient deux chemins; l'un pour les acteurs, qui étaient supposés venir du forum, et l'autre pour ceux qu'on croyait venir de la campagne. M.[r] Boindin présume que le *Siparium*, appelé aussi par les Latins *Aulæum*, était placé à l'extrémité des deux coins vers le *Proscenium*, et que son usage y était le même que dans nos théâtres (2). Nous manquons cependant de témoignages suffisans, pour pouvoir assurer positivement que cette espèce de rideau fût usité dans les théâtres Grecs; mais on est fondé à le pré-

*Scène.*

*Portes de la scène.*

Siparium.

chestre y étant exclusivement réservé aux Sénateurs, aux Magistrats et aux Vestales. De cette manière, leur *Proscenium* était non seulement plus large, mais encore plus bas, pour que ceux qui étaient dans l'orchestre pussent voir aisément le spectacle; et il y avait en outre, entre l'orchestre et la scène un espace, séparé des spectateurs par un petit mur appelé *Podium*, de la hauteur d'un pied et demi au plus, et orné de petites colonnes de trois pieds de haut, semblable à-peu-près à une balustrade.

(1) Le mot Σκηνὴ, *scène*, signifie proprement *tente, tabernacle*: dénomination qui s'appliquait à toute habitation construite temporairement de branches d'arbres. Et en effet, la scène, dans la simplicité primitive du théâtre, n'était qu'un portique composé d'arceaux de lierre, de pampres et autres plantes de ce genre. Voy. Potter *Archael. Graeca Lib. I. cap. IX.*

(2) *Hist. de l'Acad. R. etc.* Tom. I. *Mémoires* pag. 147.

sumer, d'après la conformité qui existait entre la scène des Grecs et celle des Romains, qui avaient même emprunté des premiers les noms de plusieurs de ses parties, tel que celui d'*Aulœum*, lequel est lui-même d'étymologie Grecque. Or dans le théâtre des Romains, le *Siparium* ne se levait pas comme dans les nôtres au commencement du spectacle; mais il s'abaissait au contraire totalement sur l'*Iposcenium*, auquel il servait même d'ornement durant la représentation; ou bien on le fesait disparaître subitement sous le *Proscenium* par le moyen d'une trappe, d'où à la fin du spectacle il se levait lentement pour fermer la scène. Tout ceci résulte clairement d'un passage d'Ovide dans le troisième livre de ses Métamorphoses ( v. 111 et suiv. ), où le poète s'exprime ainsi :

*Sic, ubi tollantur festis Aulœa theatris,*
*Surgere signa solent, primumque ostendere vultus,*
*Cœtera paulatim, placidoque educta tenore*
*Tota patent, imoque pedes in margine ponunt.*

On voit par ces vers que le *Siparium* se levait peu-à-peu, et que les objets qui étaient sur la scène commençaient à s'apercevoir par le haut. Il était le plus souvent orné de broderies ou de peintures, qui représentaient quelque grand évènement relatif à la religion ou à l'histoire du peuple auquel le théâtre appartenait. On découvre encore dans le théâtre de Pompée des traces du mécanisme dont se servaient les anciens pour lever ou baisser leur toile, ainsi que les dès et les points d'appui des treuils et autres machines semblables (1).

La seconde partie appelée par les Grecs Λογεῖον, du mot λόγος, qui signifie *mot*, *vers*, *discours*, parce que c'était le lieu où récitaient les acteurs, et par les Latins *Pulpitum*, comprenait tout l'espace qui précède la scène où se fesait la représentation dramatique. C'était ce qu'on appelle précisément la scène dans nos théâtres. C'est

(1) Les trois portes n'étaient pas, à ce qu'il parait, de précepte général et inaltérable : car la scène du théâtre de Telmissus en avait cinq, comme on le voit dans le Voyage pittoresque de Choiseul-Gouffier, I.ère Part. Pl. 72. pag. 123. Mais peut-être que les deux portes latérales de cette scène servaient de passage pour aller au *Proscenium*, ou bien au dépôt des machines et des décorations. Nous remarquerons en outre que ce théâtre semble être un ouvrage des Romains.

là aussi que se plaçaient les décorations analogues au lieu où l'action était censée se passer: car la scène proprement dite, et que nous venons de décrire, était stable, et faite de manière à ne pouvoir jamais être changée de place (1), et par conséquent n'était pas propre à toutes sortes de représentations. Aussi Vitruve distingue-t-il *trois sortes de scènes, l'une* Tragique, *l'autre* Comique, *et la troisième* Satyrique. *Les décorations de ces scènes*, ajoute-t-il, *diffèrent entr'elles. Celles qui appartiennent au* Tragique *se composent de colonnes, de frontispices, de statues et autres ornemens somptueux. Celles qui servent pour le* Comique *représentent des maisons de particuliers avec des balcons et des fenêtres, comme dans les édifices ordinaires. Enfin les décorations de la scène* Satyrique *offrent aux yeux des spectateurs des arbres, des cavernes, des montagnes et autres objets, à l'imitation de ceux qu'on voit dans les campagnes* (2). Les représentations dans ces théâtres se fesaient toujours en plein air, attendu que l'action dramatique n'était jamais censée se passer dans l'intérieur des maisons. C'est pour cette raison que dans les drames des anciens, la présence du Chœur n'avait rien d'invraisemblable ou d'inconvenant: ce qui n'aurait pas pu être, si l'action eût eu lieu dans l'intérieur d'un édifice, parce que le Chœur en général ne fesait pas partie des acteurs, mais se trouvait le plus souvent présent comme par hazard et sans affectation. Il semble même que, dans l'esprit des anciens poètes, il eût été indécent d'exposer aux regards des spectateurs l'intérieur d'une maison, où l'usage ne permettait d'admettre que les parens et les amis de la famille qui l'habitait. C'eût été surtout une chose tout-à-fait contre les mœurs des Grecs, que de montrer sur la scène le Gynecée ou l'appartement des femmes, qui n'était accessible qu'au maître de la maison. C'est pour cela que, dans Sophocle, Alceste ne meurt pas dans sa chambre, mais dans le vestibule du palais, à cause de l'indécence qu'il y aurait eue à introduire les spectateurs dans l'appartement d'une Reine. Enfin la troisième partie était le *Parascenium*,

*Trois sortes de scènes.*

Parascenium.

(1) Nous observerons que dans les tragédies où l'action pouvait se représenter devant la scène stable, comme dans les deux OEdipes de Sophocle, la porte du milieu était affectée au *Protagoniste*, celle de droite au *Deutéragoniste*, ou second personnage, et celle de gauche au *Tritagoniste* ou troisième personnage.

(2) Vitruv. Liv. V, chap. 8. au commencement.

ou l'espace qui était derrière la scène; c'était l'endroit où s'habillaient les acteurs, et comme le dépôt des machines et des décorations. Il y avait en outre sous la scène un lieu appelé *Bronteione*, du mot *βροντῆς*, qui veut dire *tonnerre*, parce qu'il renfermait des vases de bronze remplis de pierres ou autres corps durs, dont on se servait pour imiter le bruit du tonnerre.

*Machines.* Mais puisque nous venons de faire mention des machines et des décorations, il convient que nous en parlions plus particulièrement. Il y avait donc trois sortes de machines dans les théâtres Grecs. D'abord, celles qui se trouvaient sur les côtés, entre les ailes de la scène stable et les angles du *Proscenium*, et qui servaient à introduire dans l'action, d'un côté les Déités des bois et des champs, et de l'autre celles de la mer. Ces machines consistaient en chars, en conques et autres objets semblables, qui ne différaient guères de ceux dont on fait encore usage dans nos théâtres. En second lieu, les machines qui étaient placées sous la scène pour l'apparition des Ombres, des Furies et autres divinités infernales, lesquelles ne devaient pas non plus être bien différentes des nôtres. En troisième lieu, les machines au moyen desquelles on fesait descendre d'en haut les Dieux de l'Olympe; ces dernières devaient totalement différer des nôtres: car la scène des Grecs étant découverte, et sa plus grande étendue étant en largeur, on ne pouvait y introduire les Déités célestes par le moyen de cordes ou de machines disposées dans le plancher comme dans nos théâtres. Les Grecs exécutaient néanmoins ces apparitions par un mécanisme fort-simple. Ils se servaient pour cela de l'espèce de levier qu'on appelle *Grue.* Le col de cette *Grue* s'élevait au dessus de la scène, puis revenant sur lui-même, il enlevait ou abaissait par le moyen de contre-poids les machines où étaient les Déités, auxquelles ils fesait décrire diverses courbes, qui étaient le produit composé de son mouvement circulaire et de leur direction verticale; c'est-à-dire qu'il fesait décrire une ligne en forme de vis de bas en haut et de haut en bas aux objets qui devaient monter ou descendre, et des demi-ellipses à ceux qui, après être descendus d'un côté jusqu'à la moitié de la scène, devaient remonter de l'autre jusqu'en haut, où ils étaient reçus et remis dans le *Proscenium*, où à la place qui leur était destinée derrière la scène. De cette manière la Déité paraissait suspendue à l'extrémité du col de la Grue, qui était probablement caché par une décoration représentant des nuages; c'est ainsi que

Jupiter ou les interlocuteurs ailés d'Aristophane se montraient aux yeux des spectateurs (1).

Décorations.

Les décorations, comme nous venons de le dire, étaient de trois sortes, savoir; tragiques, comiques et satyriques. Ces décorations pouvaient bien se changer selon la nature du drame qui était représenté; mais elles conservaient toujours la forme de la scène stable, ensorte que l'édifice principal s'élevait toujours au milieu, et dominait sur les deux petits qui étaient de chaque côté. La décoration satyrique représentait toujours un antre au milieu de la scène, et sur les côtés quelque chétive cabane, ou les ruines de quelque vieux temple, et l'extrémité d'un paysage. Dans la tragédie et la comédie on voyait toujours à droite de la porte du grand édifice, comme dans les habitations véritables, un autel consacré à Apollon *Hagiée*, ou protecteur des maisons; et il est fait mention de cet autel dans l'Œdipe de Sophocle, dans le Phénix d'Euripide et dans les Guêpes d'Aristophane. Mais dans la tragédie même, la scène ne représentait pas toujours un palais; et l'on trouve dans les anciens poètes tragiques plusieurs exemples de scènes représentant l'éxtérieur d'un temple, avec un bois sacré dont on le supposait entouré, un paysage, un lieu désert, une partie de ville, un camp et autres choses semblables. Dans le Philoctète de Sophocle, la scène représentait un lieu sauvage et désert de l'île de Lemnos. Dans les Bacchantes d'Euripide, l'action se passait dans une partie de la ville de Thèbes ravagée par la foudre, et l'on y voyait le monument sépulcral de Sémélé mère de Bacchus. On ignore encore sur quoi étaient peintes les décorations, c'est-à-dire si c'était sur la toile, ou sur des planches (2). On prétend que dès les tems d'Eschile on était dans l'usage à Athènes de peindre les décorations. *D'abord*, dit Vitruve dans l'introduction à son VIII.e livre, *lorsqu'Eschile*

Peinture des scènes.

(1) Voy. Mazois. *Dissertation sur la forme, et la distribution des théâres antiques.* Voir aussi l'*Onomasticon* de Pollux, où sont rapportés les noms de ces machines suivant leurs différens usages.

Ces machines étaient néanmoins sujettes aux mêmes inconvéniens que les nôtres: car on lit dans Suetone qu'un acteur qui paraissait en l'air sous la figure d'Icare, tomba dans l'endroit même ou se trouvait Néron, et que son sang jaillit sur les personnes qui se trouvaient alentour.

(2) Nous ne sommes pas éloignés de croire que la façade du milieu était peinte sur de grandes toiles, qui pouvaient se lever et se baisser comme le *Siparium* dont nous avons parlé à la pag. 691.

*enseignait à Athènes la tragédie, Agatarque fesait les décorations, et en a laissé un traité. Démocrite et Anaxagore prirent motif de là pour en faire un second, dans lequel ils enseignaient comment doivent être tirées les lignes à un point donné comme centre, selon le point de vue et la distance, de manière à imiter parfaitement le naturel; et cela, pour qu'au moyen d'une chose qui n'est pas réelle, on puisse former l'image d'édifices réels, qui, quoique peints sur des surfaces planes et verticales, semblent s'éloigner ou se rapprocher de nous* (1). Le même écrivain fait un éloge particulier d'un certain Apaturio d'Alabanda, qui avait peint dans les décorations d'un petit théâtre de la ville de Tralle divers édifices, dont l'entablement était soutenu par des centaures et des figures humaines, et sur lequel s'élevait un second ordre d'architecture avec des coupoles et des frontons. Après avoir parlé des deux portes latérales de la scène stable destinées aux étrangers, cet auteur dit encore que, près de ces portes, sont les espaces pour les décorations, puis

*Scènes mobiles.*

il ajoute : *Ces lieux sont appelés par les Grecs* περιάκτους, *parce qu'ils sont la place des machines triangulaires qui tournent: chacune de ces machines a trois espèces de décorations, qui, lorsque l'action change, ou que les Dieux arrivent inopinément avec la foudre, font un mouvement circulaire, et changent l'aspect de la scène. Après ces lieux viennent en dedans les couloirs, par où l'on entre sur la scène, savoir; par l'un pour venir du forum, et par l'autre pour venir de la campagne.* On voit clairement par ce passage, que la place pour les scènes mobiles, était l'espace compris entre les ailes de la scène stable, et les *angles* du *Proscenium*, dont nous avons parlé plus haut.

(1) « Ce passage est trop clair pour ne pas convaincre ceux qui ont voulu, ou qui voudraient douter que les anciens connussent l'art de la perspective. Agatarque, Démocrite et Anaxagore sont cités comme ayant écrit sur cet art: car Vitruve dit que leurs traités enseignaient la manière de représenter les édifices sur la scène; de peindre sur un plan ou sur une toile les différens objets, selon certaines lois qui les fesaient paraître plus ou moins rapprochés; enfin de tirer des lignes au naturel, *lineas ratione naturali respondere*, à un point donné, *ad aciem oculorum*: ce que nous appelons point de vue, *et radiorum extensionem*, et selon le point de distance. L'art de la perspective ne consiste en effet qu'à peindre au naturel un objet d'après certains points de vue et de distance. Galiani dans ses commentaires sur Vitruve pag. 258, note (3).

Mais, selon Servius, qui dit que le *siparium* se levait à chaque changement de scène, outre les décorations triangulaires et mobiles, il y en avait encore qui se tiraient par les côtés comme dans nos théâtres, et qui étaient peintes sur toile. Par ce moyen, il était facile d'arranger les décorations de manière à ce que deux de ces dernières réunies par les bouts, cachassent la scène stable, dont la vérité aurait formé un contraste choquant avec la peinture des décorations latérales, si elle eût été exposée en même tems que celles-ci aux yeux des spectateurs. Ajoutons à cela, qu'on aurait souvent vu se répéter l'incongruité d'avoir sur les côtés de la scène des bois et de misérables cabanes, tandis que le milieu aurait représenté un magnifique palais. Combien n'aurait-il pas été absurde, par exemple, d'entendre les gémissemens de Prométhée enchaîné à un rocher du Caucase, ou d'Electre sortant de sa cabane, et de voir en même tems au milieu de la scène un luxe d'architecture totalement contraire à la situation où le poète présente ses personnages? Il n'est pourtant pas hors de probabilité qu'il y eût aussi des machines triangulaires au fond de la scène; et dans cette hypothèse il faudrait supposer, qu'outre les machines disposées sur les côtés, et qui répondaient à ce que nous appelons les coulisses dans nos théâtres, il y en avait d'autres le long de la scène stable, au moyen desquelles celle-ci disparaissait, dans le tems que les décorations latérales s'adaptaient les unes aux autres pour former l'ensemble d'une représentation quelconque, et ne laissait voir à sa place qu'une scène peinte, qui représentait le lieu où se passait l'action. Voilà toutes les notions qu'il nous à été possible de recueillir sur les moyens dont se servaient probablement les anciens pour le changement de leurs décorations. Le peu qui nous reste de leurs théâtres n'ayant de rapport en général qu'avec le demi-cercle destiné aux spectateurs, c'est-à-dire avec le théâtre proprement dit, nous sommes obligés, à défaut de monumens, d'avoir recours aux conjectures, attendu que, dans une dissertation d'objets aussi variés, la seule autorité des écrivains ne suffit pas pour nous en donner une idée bien claire et bien distincte.

*Décorations qui se tiraient par les côtés.*

Nous avons donné au n.° 2 de la planche 103 le plan du théâtre d'Athènes tracé en partie sur les restes que Stuart et Revelt en ont examinés sur le lieux même, et suivant les restaurations qu'ont imaginées Galiani, Serlio et Desgodet pour en compléter

l'édifice (1). Ce théâtre était adossé à l'Acropole, et ses gradins pratiqués dans le roc même n'avaient pas besoin d'être soutenus par des voûtes: particularité qui lui était commune avec plusieurs autres théâtres de la Grèce (2). On voit des deux côtés à l'extrémité de la scène les escaliers, que Stuart et Revelt découvrirent dans leurs excavations. Le n.° 2 présente la coupe où l'élévation intérieure de ce théâtre, selon les notions que nous en ont transmises ces écrivains. La planche 104 est copiée sur le modèle du théâtre Grec, que l'Académie des inscriptions et belles lettres de Paris a fait exécuter d'après les idées de M.r Boindin. La lettre A, indique les portiques de l'enceinte et les escaliers qui conduisaient aux portes; B,

(1) C'est le théâtre de Bacchus, dont nous avons fait mention plus haut. Il fut achevé par les soins de Licurgue, orateur Athénien, qui mourut la CXIII.e Olimpiade, environ 170 ans aprés la chute du théâtre en bois du tems de Pratinas. Il fut embelli par Philon architecte, le méme qui avait bâti l'arsenal du Pyrée, et restauré deux fois depuis, la premiére par Ariobarzane, la seconde par l'Empereur Adrien. Il était trés-vaste, et creusé en grand partie dans l'Acropole vers le mont Himette. Lorsque Pausanias voyageait en Gréce, ce théâtre était orné des statues d'Euripide, de Sophocle, de Ménandre et autres poétes dramatiques. Stuart et Revelt le trouvérent tellement ruiné, qu'ils furent indécis pendant quelque tems s'ils en donneraient la description. Comme le front de la scéne fesait partie des fortifications actuelles de la place, et se trouvait précisément au dessus de la seule porte par où l'on peut entrer dans la citadelle, les Turcs qui y étaient de garnison ne permirent point à nos voyageurs de faire des excavations en cet endroit. Le *Proscenium*, le *Logée*, l'*Orchestre* et les autres parties importantes de l'édifice sont maintenant profondément ensevelis sous terre et sous les ruines; c'est pourquoi ils durent se borner à faire pratiquer quelques fouilles derriére la scéne, pour prendre les dimensions générales du monument.

(2) Il parait que les Grecs fesaient ensorte de construire tous leurs théâtres sur le penchant d'une montagne, afin de pouvoir y pratiquer des siéges pour les spectateurs Mais cet expédient, qui était du reste trés-économiqne, ne permettait pas d'adosser au mont l'arc entier, comme il parait qu'on l'avait fait dans la construction du théâtre d'Athénes. Dans ce cas, les deux ailes étaient bâties en marbre et formaient le complément de l'arc, en même tems qu'elles joignaient les portiques et les gradins avec la scéne. On avait soin en outre de choisir pour l'emplacement des théâtres un lieu où l'air fût pur et sain, attendu que la partie occupée par les spectateurs était couverte; et l'on en tournait de préférence l'aspect vers le nord, pour qu'ils y fussent à l'abri des rayons du soleil.

le troisième rang de portiques; C, la scène proprément dite; D, le Proscenium; E, l'Iposcenium; F, le Timelo; G, le Parascenium; H, l'orchestre; I, les gradins; K, les machines triangulaires. On voit à la même planche la scène proprement dite, représentée d'après le dessin de Galiani.

*Portiques.* Les portiques derrière la scène servaient d'embellissement au théâtre à l'extérieur, en même tems qu'ils offraient un abri aux spectateurs en cas de mauvais tems. C'est là aussi que, selon Vitruve, se retiraient les Chœurs durant les intermèdes. Il parait que ces portiques étaient totalement détachés de la scène, et qu'entr'eux et le théâtre il y avait des promenades, ou des jardins pour l'agrément du peuple, qui pouvait passer de là sous les portiques qui formaient l'enceinte, et conduisaient aux escaliers. Buonarotti a publié dans les médaillons du cabinet Carpegna une médaille en bronze, frappée à Héraclée en Bithynie sous Gordianus Pius, dont le revers offre l'image d'un théâtre avec un temple sur la scène, et un portique derrière celle-ci. On a tout lieu de présumer que l'espace occupé par les spectateurs dans les théâtres Grecs était couvert d'un voile: usage que les Romains avaient adopté vers la fin de leur république, à l'exemple des Siciliens chez lesquels il existait déjà depuis long-tems, et qui l'avaient sans doute reçu de la Grèce, d'où ils tiraient leur origine et toutes leurs institutions. Ce qui donne encore plus de vraisemblance à cette conjecture, c'est que l'Odéon d'Athènes était couvert de la même manière, et que Pollux s'explique assez clairement à cet égard. On dressait à cet effet dans l'orchestre de grandes pièces de bois auxquelles on attachait cette espèce de voile, qui tenait par l'autre bout à la sommité du portique supérieur (1).

*Voile dont on couvrait le théâtre.*

(1) On voit encore dans les restes de quelques théâtres construits par les Romains, les trous où étaient plantées ces pièces de bois Les voiles dont on se servait pour couvrir les théâtres dévinrent bientôt à Rome un objet du plus grand luxe: on y employait des toiles étrangères des plus fines, surtout de celles teintes en pourpre, à cause de l'effet merveilleux que produisait le reflet de leur couleur dans tout le théâtre et sur les spectateurs. Mais la foule des spectateurs y occasionnait quelquefois une chaleur insupportable. Les Romains surent encore remédier à cet inconvénient, en fesant monter l'eau jusqu'au sommet des portiques, d'où par une infinité de petits tubes cachés dans les statues, elle retombait comme une rosée rafraichissante sur les spectateurs.

*Supériorité des théâtres des anciens.*

Nous avons tâché de réunir dans cet article tout ce qu'il nous a été possible de recueillir de plus important sur le théâtre des Grecs. Toutefois nous sommes bien éloignés de nous flatter d'en avoir donné une idée complette, et nous ne croyons pas même que cela soit possible: car quand bien même, à l'aide de nouvelles découvertes, on parviendrait à joindre l'autorité de l'exemple aux préceptes de Vitruve, on n'arriverait peut-être jamais, comme l'observe Stuart, à bien comprendre le mécanisme théatral des anciens, ni la manière dont se disposait la scène selon le genre de représentation qu'on voulait y donner. Mais il suffit de ce que nous avons dit relativement à la forme de leur théâtre proprement dit, pour être convaincu que les Théâtres des modernes le cédent de beaucoup à cet égard en beauté et en magnificence à ceux des anciens. « Lorsqu'on veut, dit M.r Legrand dans son parallèle de l'architecture ancienne et moderne, faire la comparaison de ce que la diversité des usages nous a fait substituer à la simple disposition des théâtres anciens, on est étonné des idées mesquines, et des maigres subdivisions que nos salles de spectacle ont opposées à celles des anciens. La forme alongée des théâtres modernes place la plupart des spectateurs à une distance dè la scène, qui ne leur permet pas de bien distinguer les acteurs, outre l'inconvénient qu'ils ont d'y être assis de côté pour regarder en face. On ne peut également que blâmer la distribution actuelle des loges, qui semblent attachées au mur, et ne présentent à l'esprit comme à l'œil que l'image d'un appui trompeur, effrayant, incompréhensible, et du plus mauvais goût: défaut que les Italiens ont à la vérité tâché d'éviter dans leurs théâtres, où les loges sont uniformes et placées directement les unes au dessus des autres, mais qui pourtant, par leur simplicité, ressemblent à un mur percé d'un si grand nombre de petites fenêtres, que la solidité n'en devient pas moins un problême. Enfin la hauteur excessive de ces théâtres y met la plus grande partie des spectateurs tout-à-fait au dessus du véritable point de vue, et leur fait voir les décorations et les acteurs totalement défigurés (1).

*Palestres ou gymnases.*

Nous avons déjà suffisamment traité, à l'article de la *Religion*, des différens exercices auxquels étaient destinés les Palestres ou Gymnases (2); et nous avons observé que le Gymnase, nom dérivé

(1) Voy. aussi Milizia dans son traité sur les Théâtres.

(2) Relig. *Jeux et spectacles sacrés*, pag. 504 et suiv. 509 et suiv. Voir en outre tous les auteurs qui y sont cités.

du mot *γυμνός*, qui signifie nu, était dans son origine le lieu où les jeunes gens s'exerçaient nus aux jeux athlétiques, et que c'est pour cela qu'on l'appelait aussi Palestre, du mot *πάλη*, qui veut dire *lutte*. Et en effet Vitruve se sert généralement de ce mot, pour désigner le Gymnase considéré dans toutes ses parties. Les Palestres devinrent peu-à-peu un lieu public, où la jeunesse était instruite dans tous les arts de la paix et de la guerre. Elles consistaient anciennement en une vaste place entourée d'un mur, et divisée en plusieurs cours, selon les divers genres d'études ou d'exercices auxquels elles étaient destinées, tel qu'était, au rapport de Pausanias, l'ancien gymnase d'Elide. On y trouvait des allées de platanes, qui offraient un ombrage et des promenades agréables. C'est de ces allées qu'on prétend qu'est venue l'idée des colonnades et des portiques, qui y furent construits dans la suite, pour l'ornement du lieu et la commodité du public. Insensiblement ces établissemens s'agrandirent, au point de surpasser tous les autres par la variété et la magnificence des bâtimens dont ils étaient composés. Il y avait de grandes salles, des portiques, des stades, des hippodromes, des lycées, des places, des promenades, des bains et des jardins. Les philosophes même et les rhéteurs y établirent leurs écoles. Les beaux arts travaillèrent à l'envi à décorer ces édifices de tout ce qu'on peut imaginer de grand, de beau et d'élégant. Outre les simulacres et les autels des Dieux auxquels ils étaient consacrés, on y voyait aussi des monumens élevés en l'honneur des héros, des chefs, des Rois, et de tous les autres personnages qui s'étaient les plus distingués dans les combats athlétiques, dans les arts et dans les sciences, ou qui avaient rendu de Grands services à la patrie. Les murs des salles et des portiques étaient ornés de peintures et de bas-reliefs en tout genre. Parmi les beaux tableaux que vantait le gymnase de Mantinée, on remarquait une peinture fameuse, représentant la bataille que les Athéniens avaient livrée près de cette ville, et semblable à celle qu'il y avait dans le Céramique d'Athènes. On admirait dans celui de Tenagra entr'autres portraits célèbres celui de Corinne, dont la tête était ceinte d'un bandeau, en signe du prix qu'elle avait remporté dans un exercice de poésie lyrique qu'elle avait soutenu contre Pindare à Thèbes. Enfin il n'y avait pas d'édifice qui fût plus susceptible que le gymnase de tous les genres de luxe et d'ornement, et où les artistes pussent avec plus d'avantage faire pompe de leur talent et de leurs ouvrages.

*Palestres selon la description de Vitruve.*

Vitruve nous a laissé une description des Palestres, que nous devons croire exacte, s'agissant d'édifices qui étaient parfaitement connus de son tems, et avec lesquels les Thermes des Romains avaient beaucoup de ressemblance. *Dans les Palestres, dit-il, on fait les portiques carrés ou oblongs, de manière que leur circuit soit de deux stades, que les Grecs appellent διαυλόν* (1). *Trois de ces portiques sont simples, le quatrième qui regarde le midi est double, pour qu'en cas d'averse, les gouttes de pluie ne puissent pas rejaillir jusques dans l'intérieur. Sous les trois portiques simples il y a des écoles magnifiques avec des sièges, où les philosophes, les rhéteurs et tous les gens de lettres peuvent venir discourir de sujets scientifiques et littéraires. Sous le portique double on trouve les établissemens suivans, savoir; au milieu, l'*Ephébée (2), *qui est une grande école avec des sièges, et dont la longueur doit être d'un tiers de plus que la largeur; à droite le* Corycée (3); *immédiatement après, le* Conystère (4); *ensuite, et précisément à l'angle du portique, le bain froid appelé en Grec λουτρόν; à gauche de l'Ephébée l'*Eleotesion (5); *à côté de celui-ci le* Frigidarium (6); *après, et précisé-*

(1) Le mot *Stadium* dénote proprement un espace de 125 pas de longueur, et c'est dans ce sens qu'il est pris ici par Vitruve. Mais le même mot, dans un sens figuré et plus étendu, indique un lieu destiné aux exercices athlétiques, autour duquel il y avait des gradins ou des sièges pour les spectateurs; et Vitruve le prend encore dans ce sens un peu plus bas.

(2) L'*Ephébée* était une salle, où les jeunes gens, ἔφηβοι, apprenaient les premiers exercices gymnastiques.

(3) Quelques-uns supposant que le *Corycée* était un lieu où les jeunes filles étaient exercées, font dériver son étymologie du mot κόρη. Mais il y a plus de vraisemblance dans celle que lui donne Baldi, du mot κωρύκιον, qui signifie jeu de paume: car cet exercice était aussi connu des anciens, et on ne trouve nulle part dans Vitruve qu'il lui fût destiné un autre lieu. Mercurial confondant le *Corycée* avec l'*Apodytère*, dit que c'était le lieu où les athlétes se déshabillaient pour le bain ou pour la lutte.

(4) Le *Conystère* était l'endroit où l'on tenait la poussière, κόνις, dont les lutteurs fesaient usage. Voy. *Jeux* etc. pag. 512.

(5) L'*Eleotesion* était la chambre des frictions: car les anciens se servaient d'huile ἔλαιον, et de diverses sortes de pommades pour s'en frotter les membres, non seulement avant la lutte afin de les rendre plus glissans, mais encore après, comme d'un médicament propre à guérir leurs contusions et leurs blessures.

(6) Galiani observe que le *Frigidarium* ne pouvant pas être pris pour

*ment à l'autre angle du portique, la promenade au* Propnigée (1). *A côté de ce dernier, mais à l'intérieur et vis-à-vis le Frigidarium se trouve une étuve à voûte, dont la longueur est double de la largeur; cette étuve tient par les côtés au* Laconicon ..... *en face duquel est le bain chaud* (2). *Les portiques en dedans de la palestre doivent être distribués suivant la règle que nous avons indiquée ailleurs. Au dehors il y en a trois, l'un au sortir de la palestre, et les deux autres à droite et à gauche* (3). *De ces deux derniers, celui qui est du côté du nord doit être double et spacieux; l'autre sera simple, mais pourtant fait de manière à ce qu'il reste, tant du côté du mur que du côté des colonnes, un espace comme une allée qui n'ait pas moins de dix pieds de largeur: l'espace du milieu sera d'un pied et demi plus bas que le niveau des espaces latéraux, et s'étendra depuis l'allée jusqu'au fond, où l'on montera par deux escaliers: ce dernier espace ne devra pas non plus avoir moins de douze pieds de largeur. De cette manière, les gens qui se promenent habillés dans les allées ne seront point incommodés par les lutteurs, qui sont frottés d'huile. Cet espace est appelé par les Grecs* ξυστό, *parce que les lutteurs s'y exercent en hiver sous des stades couverts* (4). *Voici maintenant comment on fait les sistes. On plante*

le bain froid, qui se trouvait ailleurs et s'appelait *frigida lavatio*, on doit croire que c'était un lieu voisin des étuves et des bains chauds, ou les personnes qui en sortaient s'arrêtaient quelques instans pour se rafraichir avant de s'exposer en plein air; ce qui était à-peu-près la même chose que le *Tepidario*, ainsi appelé à cause de la chaleur tiède qu'on y ressentait, et qui provenait de l'étuve voisine. Le même auteur observe que Vitruve parle toujours ici de la Palestre des Grecs.

(1) Galiani est porté à croire que le mot *Propnigée* était synonime ou d'*hypocaustis* ou de *praefurnium*; et que par conséquent c'était le lieu où se fesait le feu pour chauffer les chambres et les bains.

(2) Galiani est d'avis également que le *Laconicon* n'était qu'une petite coupole, qui recouvrait un trou pratiqué dans le pavé de l'étuve, et *cela*, ajoute-t-il, *pour qu'en y passant la flamme de l'hypocauste ou fournaise, rechauffât une chambre qui devait servir d'étuve, attendu que, sans cela, elle n'aurait pas eu plus de chaleur que les autres, qui n'étaient que tièdes.* Cette opinion est contraire à celle des autres écrivains, qui croient que le *Laconicon* était une grande chambre, ou l'on entrait pour suer.

(3) Voyez à la pag. 702 note (1).

(4) « Il y a de la différence entre celui que les Latins appellent *Xistus* et *Xistum*, et celui que les Grecs nomment ξυστὸς, quoique pour-

*entre les deux portiques des bosquets ou des platanes, et l'on fait des allées d'arbres avec des bancs de repos en maçonnerie* (1). *A côté du siste et du portique double on laissera découvertes les promenades, que les Grecs appellent* περιδρόμιδας, *et nous* sistes, *où les lutteurs viennent s'exercer en hiver lorsqu'il fait beau tems. Derrière ce siste il doit y avoir un stade, fait de manière à pouvoir contenir beaucoup de monde, pour y voir les lutteurs commodément* (2).

*Diverses formes des gymnases.*

Ce n'est pas à dire pourtant que la disposition et la distribution des différentes pièces fussent les mêmes dans tous les gymnases : car elles y variaient suivant les circonstances, et même l'on n'y trouvait pas toujours toutes les parties dont parle Vitruve. Il y avait dans celui d'Olympie un hippodrome, ouvrage fameux de l'architecte Cleete, qui se terminait en forme de proue, sur l'extrémité de laquelle était un dauphin en bronze. Les deux côtés de l'édifice avaient plus de 400 pieds de longueur, et étaient ornés de portiques. Les chevaux et les chars y entraient par deux portes latérales. Les portiques en face de la proue se tiraient au sort entre les concurrens. Une corde tendue d'un bout à l'autre empêchait les chevaux et les chars de sortir de dessous les portiques. Au milieu de la proue s'élevait un autel en brique, qu'on blanchissait à toutes les Olympiades, et sur lequel il y avait un aigle en bronze. A l'instant de la course, le dauphin disparaissait sous le bec de la proue, et l'aigle s'élevait en battant des ailes à la vue des spectateurs. A ce signal la corde tombait, et les concurrens s'élançaient dans la lice (3). Cette lice était formée d'un côté en terrasse, au bout de laquelle on voyait

tant le mot Latin soit dérivé du Grec. Vitruve même, au chap. 10 de son VI[e] livre, cite plusieurs exemples de mots Latins dérivés du Grec, mais auxquels on a donné dans la suite une autre signification. Et en effet, *Sisto* signifie en Grec un lieu couvert, et en Latin un lieu découvert. *ξυστὸς enim Graeca appellatione est porticus ampla latitudine . . . . nostri autem hypaethras ambulationes Xystos appellant* ». Galiani.

(1) Le texte dit *ex opere signino* : ce qui, selon Galiani, équivaut à notre mortier. Et en effet, Vitruve, liv. VIII. chap 7, compose l'*opus signinum* de sable, de cailloux du poids d'une livre au plus, et de chaux. Selon Pline, cette espèce de mortier se fesait avec du grès pilé *ex testis tusis, addita calce*, liv. XXXV. chap. 12.

(2) Vitruv. Liv. V. chap. II. édition et traduction de Galiani.

(3) Paus. *lib. I. cap.* 5. Il faut voir le Pausanias de Gedoyn, oú se trouve la gravure du Stade Olympique.

un autel rond et consacré à *Taxippe*, génie qui épouvante les chevaux. Le stade d'Athènes était fait en croissant, et tout de marbre penthélique. Dans le stade du gymnase de Sparte il y avait une place plantée de platanes, et entourée d'un canal sur lequel il y avait deux ponts, qui se trouvaient aux deux côtés opposés, et en face l'un de l'autre. Sur l'un de ces ponts était la statue d'Hercule auquel la place était consacrée, et sur l'autre celle de Lycurgue, qui avait institué les jeux athlétiques à Lacédémone.

*Gymnases d'Athènes.*

Athènes eut jusqu'à cinq gymnases, dont la construction était de diverses époques. Mais les plus fameux étaient l'*Académie*, le *Lycée*, et le *Cinosargue*. L'Académie n'était dans son origine qu'un grand espace de terrein, appartenant à un citoyen d'Athènes appelé Academus (1), dont il prit le nom. Hipparque, fils de Pisistrate, l'entoura d'un mur; et Cimon y planta un bois de platanes, après avoir fait dessécher les marais qui étaient aux environs. Ce lieu fut ensuite décoré de temples, d'autels et de statues. Mais ce qui donna le plus de célébrité à l'Académie, ce fut le choix qu'en fit Platon pour y donner ses leçons, et d'où ses disciples prirent le nom d'*Académiciens*. Ce gymnase jouissait d'une telle vénération, qu'il fut respecté des Lacédémoniens même, ennemis outrés des Athéniens, lorsqu'ils s'emparèrent d'Athènes. Mais Sylla n'eut pas le même respect pour ce bel établissement; il fit abattre les arbres dont ce lieu était planté, pour en construire ses machines de guerre. Le Lycée avait pris son nom de Lycion fils de Pandion, et était consacré à Apollon, auquel on donne pour cette raison le surnom de *Lycius*. Il était situé au bord de l'Ilissus, et ombragé de platanes. On dit qu'il fut converti en gymnase par Pisistrate; mais il ne fut achevé, selon quelques écrivains, que par Periclès, ou selon d'autres par Lycurgue fils de Licophron. Le troisième gymnase, appelé *Cinosargue*, était à peu de distance du Lycée (2). Il était destiné aux étrangers, et à ceux dont le père et la mère n'étaient pas l'un et l'autre originaires d'Athènes.

(1) Hesych. et Suid. in Ἀκαδ.

(2) *Cinosargue* signifie *chien blanc*. Un citoyen d'Athènes nommé *Didyme* allait pour offrir un sacrifice à Hercule, lorsque la victime lui fut tout-à-coup enlevée par un chien blanc. Dans l'effroi où il était Didyme entendit une voix, qui lui ordonnait d'élever un autel à Hercule, au lieu où le chien s'était arrêté. Cet évènement fit donner à Hercule, ainsi qu'au lieu où Didyme avait élevé l'autel, le surnom de *Cinosargue*.

*Plan des gymnases.*

La planche 105 offre deux plans de gymnases ou palestres Grecques, selon les préceptes de Vitruve. Le premier est celui qu'on trouve dans le voyage d'Anacharsis par Barthelemy, et qui a été dessiné par M.r Foucherot ingénieur des ponts et chaussées à Paris. Le second est pris de l'*Architecture* de Palladio (1), et présente les différentes parties de l'édifice sous l'indication des lettres suivantes; A, *Ephébée*, ou lieu d'exercice pour les jeunes gens: B, *Corycée*, ou lieu pour le jeu de paume, ou, selon le même Palladio et autres auteurs, lieu d'exercice pour les jeunes filles: C, *Conystère*, ou lieu où les Athlètes se frottaient de poussière: D, *Lutrone* ou bain froid: E, *Eleotesion*, ou chambre pour les frictions: F, chambre froide: G, *Tepidario*: H, chambre chaude, ou espèce de four à suer: I, *Laconicon*: K, bain chaud: L, portique extérieur au devant de l'entrée: M, portique extérieur du côté du nord: N, *Sisto*, ou portique extérieur du côté du midi, où les athlètes s'exerçaient en hiver: O, les bosquets entre les deux portiques: P, *Perydromide* ou promenades découvertes: Q, *Stade* où sont aussi indiqués les gradins ou sièges pour les spectateurs. Les autres lieux qui ne sont marqués d'aucune lettre sont les *Exèdres* ou les écoles. La double lettre LL, indique l'orient; OO, le midi; PP, l'occident; et TT, le septentrion. Pour rendre cet article aussi complet qu'il est en notre pouvoir de le faire, nous avons représenté à la planche 106 les magnifiques ruines du stade d'Ephèse, copiées sur les dessins qu'on en trouve dans le bel ouvrage d'Ainslie et de Mayer (2).

*Maisons des citoyens.*

Des édifices publics nous passerons maintenant aux maisons des particuliers. Autant les Grecs déployaient de grandeur et de magnificence dans leurs édifices publics, autant ils mettaient de simplicité et presque de négligence dans leurs habitations privées, sans en excepter même celles des citoyens qui occupaient les premières charges de l'état. Les maisons des Athéniens furent pendant long-tems très-petites, de nulle apparence, et dispersées sans ordre

*Leur ancienne simplicité*

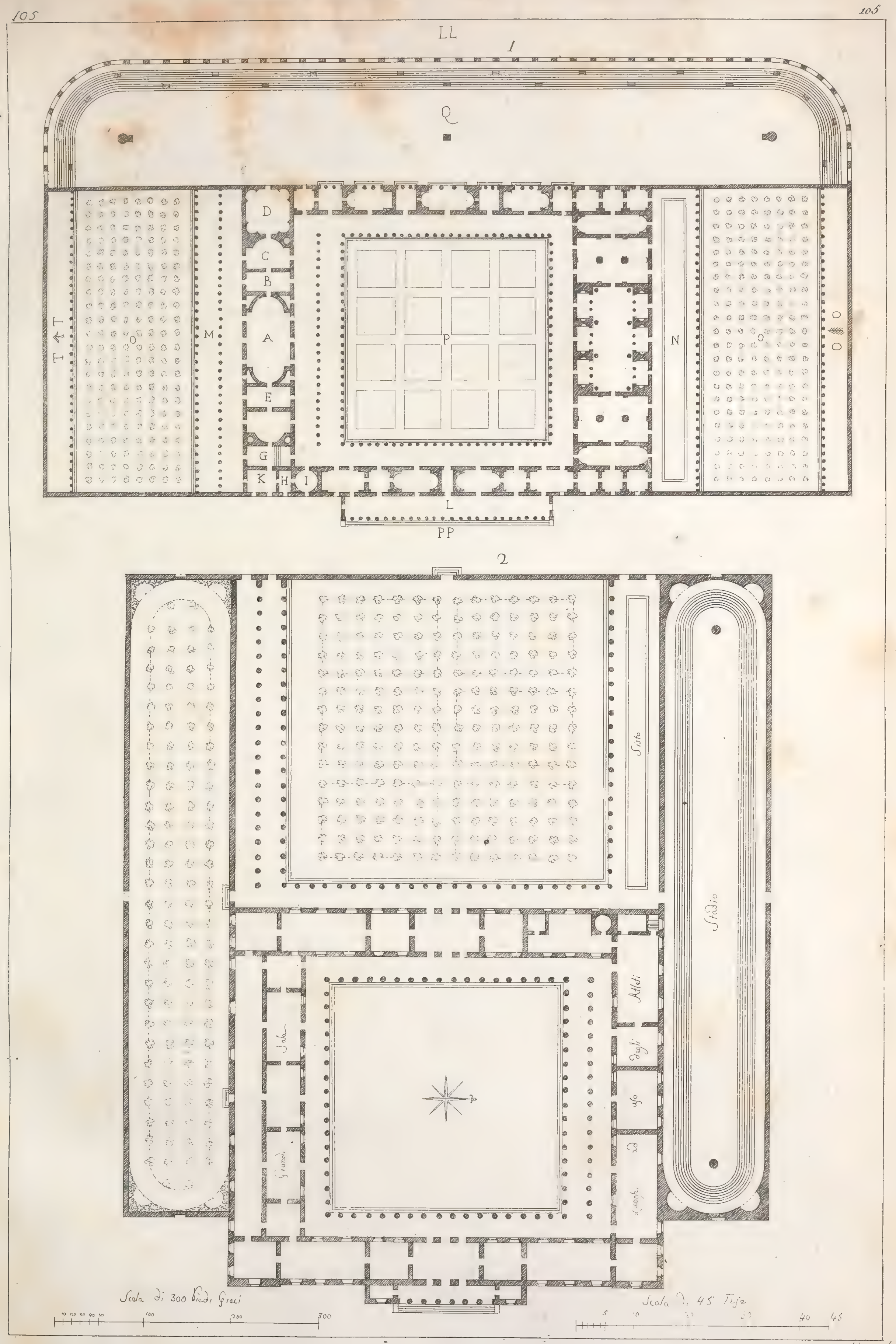
(1) *L'Architettura di A. Palladio ec. ec. il tutto riveduto e disegnato ec., da Giacomo Leoni ec.* Londres etc. Vol. II. pl. XXII.

(2) *Viwes in the Ottoman Dominions in Europa, in Asia, and some of the Mediterranean Islands, ec.* London, 1810.

Les ruines de ce stade sont aussi rapportées par la Société des Amateurs de Londres dans le second volume des Antiquités Ioniques, et par Chandler dans son voyage de l'Asie mineure.



Fumagalli f.




G. Castellini f.

dans les rues, derrière les temples et les autres monumens les plus considérables. Trois motifs semblent avoir empêché pendant long-tems les Grecs de se faire des habitations somptueuses. D'abord, l'obligation qu'ils se fesaient de contribuer de tout leur pouvoir à la magnificence des édifices publics ; en second lieu, la crainte d'exciter par trop de luxe dans les maisons privées l'indignation d'un peuple excessivement jaloux de son autorité, et ennemi de quiconque aurait cherché de quelque manière que ce fût à s'élever au dessus des autres ; troisièmement enfin le goût de l'agriculture, qui fesait que les citoyens riches négligeaient leurs habitations de la ville, et ne recherchaient de commodités et d'agrémens que dans leurs maisons de campagne, où ils aimaient particulièrement à avoir de beaux jardins. On lit en effet que le modeste, le juste, l'austère Aristide avait une jolie maison de campagne aux environs de Phalera. Mais dans la ville, les maisons des Thémistocles, des Miltiades et autres grands personnages, se distinguaient à peine de celles des autres citoyens. « Anciennement, dit Démosthène dans sa harangue con- « tre Aristocrates, l'intérieur de la ville était florissant, l'extérieur « pompeux et magnifique ; mais aucun citoyen ne primait les au- « tres par son opulence. Vous en avez un exemple frappant devant les « yeux : car *si vous cherchez la maison de Thémistocles, de Miltiade,* « *ou de qu'elqu'autre grand personnage, vous n'y trouverez rien qui* « *la distingue des habitations voisines. Mais au lieu de cela ces* « *hommes illustres nous ont laissé des édifices publics si magni-* « *fiques et des monumens si imposans, que personne de leurs suc-* « *cesseurs n'a pu les surpasser jusqu'à présent. Je parle des vestibu-* « *les, des arsenaux, des portiques, du Pyrée et de toutes les autres* « *constructions, qui fesaient d'Athènes la merveille de la Grèce.* « Maintenant, les préposés à l'administration de la chose publi- « que sont d'une telle opulence, que plusieurs d'entr'eux éclipsent « par le luxe de leurs habitations la magificence des édifices pu- « blics, et que d'autres achètent plus de terres, que vous n'en pos- « sédez entre vous tous, ô juges qui m'écoutez ; tandis que les monu- « mens publics qu'on voit s'élever à présent, ne sont plus que des murs « de plâtre, des constructions à peine ébauchées, des témoignages « de mesquinerie et de honte (1).

(1) Démosthène répète encore ces observations dans sa troisième Philippique, ainsi que dans sa harangue pour le classement des citoyens.

*Magnificence introduite dans les maisons privées.*

Il faut conclure de ce passage de Démosthène, qu'il était alors arrivé à Athènes ce qui arrive d'ordinaire partout ailleurs. Le luxe dans les maisons privées s'accrut en raison de sa décadence dans les édifices publics; et il est à présumer, comme l'observe judicieusement M.r Quatremère, qu'après la perte de leur liberté, et n'ayant plus besoin d'entretenir des armées et des flottes, les Grecs employèrent à leur utilité particulière, et surtout à se construire des habitations somptueuses, le superflu de leurs richesses. C'est ce qui arriva spécialement après qu'Alexandre eut conquis la Grèce. Le luxe des citoyens, vers la XCIII.e Olympiade, était déjà poussé au plus haut point en Sicile, et surtout à Agrigente. Il y avait dans cette ville des maisons particulières, dont la magnificence ne le cédait point aux édifices publics les plus pompeux, et qui étaient abondamment pourvues de tout ce qui est nécessaire aux besoins et aux agrémens de la vie. Le premier à donner cet exemple fut, dit-on, un citoyen nommé Gellias. Le palais qu'il habitait était si vaste, qu'il fesait inviter par ses portiers les étrangers à venir y loger.

*Manque de maisons particulières.*

Mais nous ne pouvons pas raisonner des maisons particulières des Grecs, avec autant d'assurance que nous en avons mis dans la description des monumens publics, et surtout des édifices sacrés, attendu que le tems ne nous en a laissé aucun vestige. Ces sortes de constructions semblent être partout les moins susceptibles d'une longue durée, soit parce qu'on leur donne moins de solidité qu'aux édifices publics, soit parce qu'elles sont plus exposées aux dévastations et aux incendies, suites déplorables des invasions et des vicissitudes politiques des peuples. Parmi tant de ruines dispersées sur le sol de la Grèce et du Latium, on ne trouve aucun monument, qu'on puisse dire avec certitude être un reste d'habitation privée. Les découvertes qui ont été faites à Pompeia n'ont pas fourni non plus beaucoup d'éclaircissemens sur ce point, en ce que cette ville était de construction Romaine, et qu'il ne reste plus des maisons que les murs du rez-de-chaussé (1). Il nous faut donc encore, à dé-

*Maisons des Grecs selon Palladio.*

(1) Les maisons de Pompeia méritent néanmoins toute notte attention; et peut-être y trouverait-on, si l'on parvenait à les décombrer entièrement, des notions précieuses sur la forme des habitations des anciens. Les maisons de cette ville, et autres qui ont été également englouties, sont généralement carrées, et ont une cour autour de laquelle sont les

faut de monumens positifs, recourir à l'autorité des écrivains, et particulièrement de Vitruve, qui distingue clairement les maisons des Grecs de celles des Romains dans la description qu'il nous en a laissée. C'est aussi ce qu'ont fait ceux de nos plus célèbres écrivains, qui ont traité de l'architecture ancienne, et entr'autres Palladio, dont nous croyons à propos de rapporter les paroles. « Les Grecs « suivirent, dans l'art de bâtir, un plan tout différent de celui des « Latins : car, comme le dit Vitruve, à part les galeries et les « vestibules, ils firent l'entrée de la maison étroite, et placèrent « d'un côté les écuries des chevaux, et de l'autre les habitations « des portiers (1). De cette première entrée on arrivait dans la cour, « dont trois côtés avaient des portiques; et du côté du midi il y « avait deux *Anti* ou pilastres, sur lesquels s'appuyaient les pou- « tres et les planchers qui étaient plus en avant (2). A une cer- « taine distance de chaque côté on trouvait des espèces de grandes « salles, où se tenaient les mères de famille avec leurs gens de ser- « vice (3). A côté de ces pilastres il y avait quelques chambres, que « nous pourrions comparer à nos antichambres et à nos cabinets, parce « qu'elles se trouvaient à la suite les unes des autres (4); et autour

appartemens. Les murs ont le plus souvent au dessous du toit un large rebord, *impluvium*, qui semble fait pour s'y mettre à l'abri de l'eau des gouttières.

(1) L'entrée de la maison s'appelait *Θυρορεῖον*, du mot *Θύρα* qui signifie porte, parce qu'on y arrivait immédiatement par la porte principale: c'était une espéce de corridor long et étroit, d'un côté duquel était l'habitation du portier, et de l'autre les écuries. Les portiers avaient particulièrement la garde des habitations des femmes; c'est pourquoi ils étaint souvent eunuques : usage que les Grecs avaient peut-être pris des Perses.

(2) Ce lieu, qu'on appelait aussi *Prostas* et *Parastas*, était une espèce de galerie ou de vestibule, dont les murs, le plancher et le plafond étaient ornés avec goût.

(3) Ces lieux s'appelaient *Gynécées*, du mot Grec *γυνή*, qui signifie *femme*, parce qu'ils étaient destinés à la maîtresse de la maison, et *Oeci*, de cet autre mot Grec *οἶκος*, *maison*, comme étant le lieu où la maîtresse s'occupait avec ses femmes de service ou ses esclaves des soins du ménage, comme de filer, broder etc. M.r Tischbein, dans la peinture du X.e vase de la collection d'Hamilton, nous montre une femme occupée de cette manière.

(4) La *chambre* dont il s'agit ici, était proprement le *Thalamus* dont nous avons parlé ailleurs, ou la chambre à coucher des femmes,

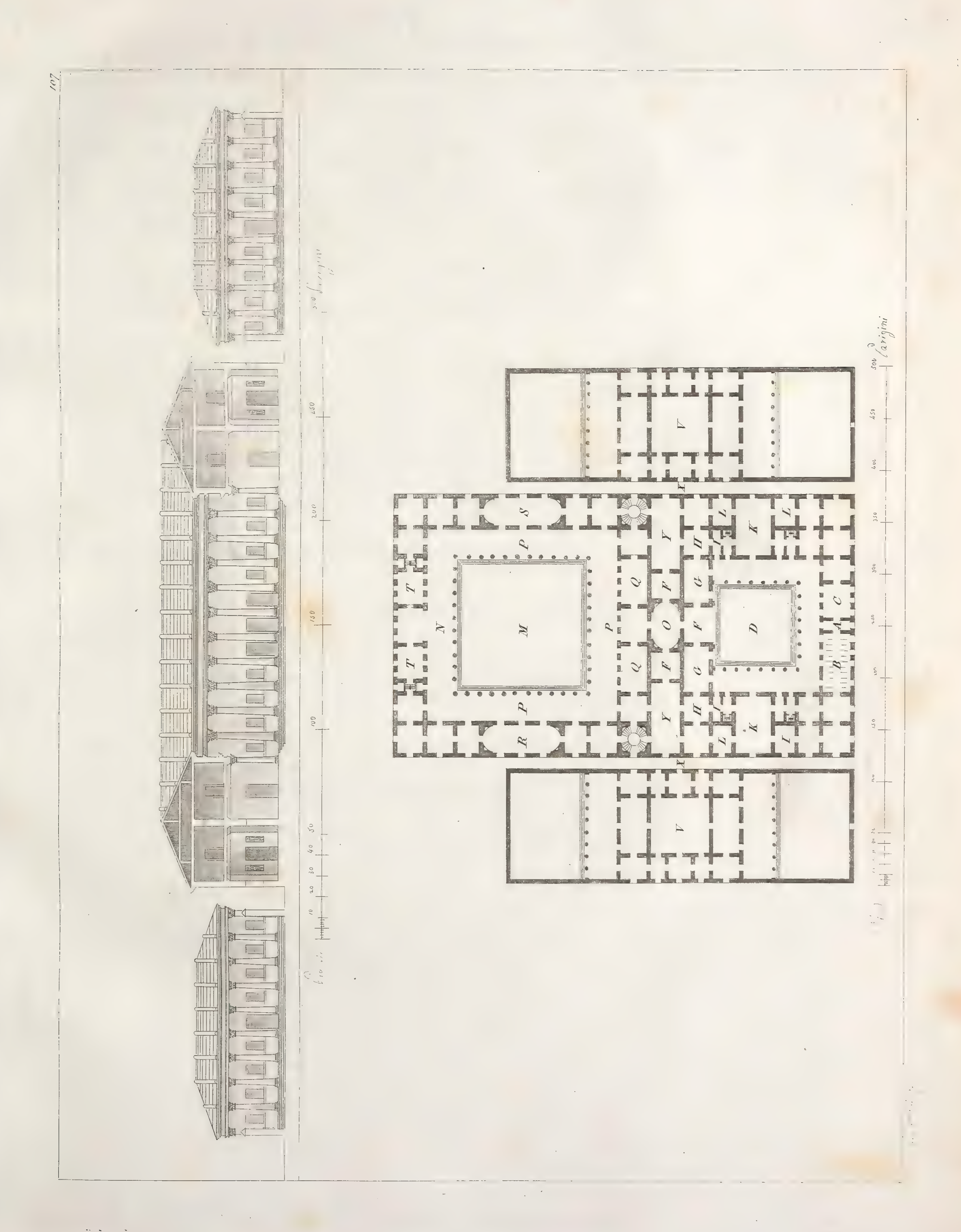
« des portiques étaient distribués les lieux qui servaient de salle à « manger, de chambre à coucher, et à d'autres usages de la fa- « mille. Cet édifice était accompagné d'un autre plus grand, mieux « orné, avec des cours plus spacieuses, où il y avait quatre portiques « qui étaient tous de même hauteur, ou dont un, celui du côté « du midi, était plus élevé; et la cour où était ce portique s'ap- « pelait *Rodiaco*, peut être parce que le plan en était venu de « Rhodes. Ces diverses cours avaient des galeries magnifiques, avec « des portes particulières, et les hommes seuls y avaient leur habi- « tation. De chaque côté de cet édifice il y en avait d'autres, qui « avaient aussi leur entrée particulière, avec toutes les commodités né- « cessaires: c'était le logement des étrangers, l'usage étant chez ce « peuple de traiter à sa table les étrangers le jour de leur arrivée « dans la maison, et de leur y assigner ensuite un logement, où on « leur envoyait ce qui était nécessaire pour leur nourriture, en- « sorte qu'ils y étaient exempts de toute espèce de gêne, et aussi « libres que chez eux ».

*Plan et élévation d'une maison chez les Grecs.*

Nous avons représenté à la planche 107, d'après les idées de Palladio, et le *Paralléle* de Durand, la façade et le plan d'une maison à l'usage des Grecs, et à l'époque où les simples particuliers mettaient de la magnificence dans la construction de leurs habitations. La lettre A indique le *Thyrorion* ou l'entrée; B, les écuries; C les chambres pour les portiers; D, le *Perystilion* ou la première et la plus petite cour; E, le passage qui conduit aux appartemens; F, le *Gynécée*, ou les chambres de travail pour les femmes; G, grande chambre, qui répond à nos antichambres; H, *Thalamus* ou chambre à coucher; I, *Amphitalamus*, ou cabinet; K, *Triclini*, ou salles à manger; L, chambres pour les femmes de service; M, seconde cour plus grande que la précédente; N, portique plus grand que les autres, et qui a fait donner à la cour le nom de *Rodiaco*; O, passage de la petite à la grande cour; P, les trois portiques dont les colonnes sont plus petites que celles du *Rodiaco*; Q, *Triclini* à la *Cyzicène* (1), et Pinacothèque; R, salle

Le cabinet s'appelait *Amphitalamus*, parce qu'il se trouvait derrière le *thalamus*: c'était une espèce de chambre de service, où couchait quelquefois une des domestiques, pour être prête aux besoins de la maîtresse pendant la nuit

(1) Les Grecs avaient donné le nom de *Cyzicène* à de grandes salles ornées de sculptures et autres ouvrages d'architecture. Ces salles avaient



à recevoir ou pour la conversation ; S, Bibliothèque; T, *Triclini* carrés pour les festins (1); V, l'habitation pour les étrangers (2); X, petits passages qui séparaient cette habitation de celle du maître; Y, petites cours découvertes; Z, chemin principal. On plaçait ordinairement devant la porte de l'habitation du maître une hermès représentant Mercure, qui était regardé, ainsi que nous l'avons observé ailleurs, comme le Dieu protecteur des maisons contre les voleurs. Quelquefois on y mettait aussi la statue d'Apollon Hagiée ou *Loxia* (3), ou bien un autel consacré au Dieu tutélaire de l'habitation : autel sur lequel le maître de la maison fesait des sacrifices et des offrandes à certains jours de l'année. Ainsi, les maisons des Grecs peuvent être considérées comme divisées en deux parties; l'une, qui était la plus grande, pour les hommes, et appelée par cette raison *Andronitis*; et l'autre appelée *Gynæconitis*, pour les femmes. La raison de cette division, c'est que d'après un usage antique et respectable, les femmes vivaient tout-à-fait séparées des hommes; elles étaient même reléguées auparavant dans un étage supérieur; mais à l'époque dont nous parlons, elles habitaient un appartement au rez-de-chaussée et contigu à celui des hommes. Les femmes en général, et surtout les mères de famille, vécurent toujours dans la plus grande retenue; elles ne mangeaient pas avec les hommes, et demeuraient dans l'endroit le plus retiré de la maison. *Neque*, dit Cor-

*Simulacres de Mercure et autres divinités devant les maisons.*

pris leur nom de Cyzique ville de Propontide, que la magnificence des appartemens de ses habitans avait rendue célèbre.

(1) Vitruve en parlant de ces *Triclini*, ou salles carrées pour les hommes, dit qu'ils doivent être au midi, *et assez grands pour qu'après y avoir placé quatre tables, il y reste encore assez d'espace pour les personnes de service, et pour les spectacles.* On sait que les anciens aimaient à voir, durant leurs repas, des danses, des représentations mimiques, et autres spectacles de ce genre.

(2) Le logement pour les étrangers s'appelait *Xenia*, du mot grec ξένος, qui veut dire *étranger*. La veille de leur départ de la maison les hôtes recevaient du maître, des provisions en volaille, œufs, légumes, fruits et autres productions : ce qui avait fait donner le nom de *Xenia* aux peintures qui représentaient ces présens. Voyez Pline liv. 25 chap. 37, et Philostrate l'ancien dans son livre des Images I. num. 31, et II num. 25.

(3) Du mot λεξος, qui veut dire *oblique*, parce que le soleil fait son cours obliquement. On attribuait à Apollon, comme Dieu de la médecine, la vertu d'éloigner les maladies des habitations.

nelius Nepos dans sa préface, *materfamilias sedet nisi in intériore parte ædium, quæ Gynæconitis appellatur.* Plutarque dit que le nom d'une femme honnête doit, comme son corps, être renfermé dans sa demeure.

*Maisons de campagne.*

L'amour de la vie champêtre ne se ralentit jamais chez les Grecs, même après que le luxe eut succédé à l'antique simplicité dans leurs habitations de la ville. Du tems de Periclès, les plus riches citoyens d'Athènes préféraient le séjour de la campagne à celui de la ville. *Vous n'aimez*, leur disait ce grand homme, *que vos jardins, et les ouvrages d'ostentation que vous y avez élevés.* Mais après la conquête d'Alexandre, la magnificence des maisons de campagne s'accrut à l'excès. Depuis cette époque, les Athéniens ne négligèrent rien de ce qui pouvait ajouter pour eux aux délices de la vie champêtre. Non contens des choses que leur fournissait leur propre pays, ils se procuraient à des prix exorbitans des faisans de la Colchide, des paons de l'Inde, des cèdres de la Médie, enfin tous les volatiles et les arbustes de l'orient qui pouvaient résister au climat de le Grèce. Leurs jardins étaient parsemés de bosquets de myrte et de roses. Des allées plantées de buis, de platanes et autres arbres, invitaient à se promener sous leur ombrage. La plus fameuse de toutes ces maisons de campagne était celle d'Hérode Atticus, qui se trouvait au pied du mont Penthélique. Elle était arrosée d'une quantité de petits ruisseaux, qui, après avoir serpenté à travers ses jardins et ses bosquets odoriférans, allaient se perdre dans le lit du Céphise. Les Athéniens avaient dans leurs campagnes des palais qui l'emportaient de beaucoup sur ceux de la ville, tant par l'élégance de leur construction, que par la richesse de leur ameublement (1). La distribution en était néanmoins la même, et il y avait également fort-peu de différence dans le plan de leur architecture. On avait soin d'en tourner la façade du côté du midi, pour qu'il reçussent aussi en hiver les rayons du soleil; et au devant de cette façade s'élevait jusqu'au sommet de l'édifice un portique, qui servait d'abri dans les chaleurs excessives de l'été. Les salles des bains séparaient l'appartement des hommes de celui des femmes.

*Jardins.*

(1) Isocrat. *Areopagit.* pag. 255 édit. d'Oxford. S'il faut en croire cet auteur, le goût des Athéniens pour les plaisirs de la campagne l'emportait de beaucoup sur celui des spectacles, qui pourtant avait le plus grand empire sur leur imagination.

Sur les derrières de la maison, c'est-à-dire dans la partie la plus retirée et la plus sûre, étaient les chambres, à l'usage de garde-robe, où l'on tenait les vêtemens, les vases et autres objets précieux, appelés *Cimelj*. Des deux côtés et en arrière des édifices il y avait des jardins, dont l'un pour les plantes potagères, l'autre pour les fruits, et le troisième pour les fleurs. Plus loin on voyait les champs, les vignes et les plantations d'oliviers. Les bâtimens de la maison de campagne pour le service de l'agriculture et de tout ce qui y avait rapport, étaient le plus souvent en face du palais. Ces bâtimens ne différaient guères pour la forme de ceux des maisons de campagne des Romains; et la distribution en était absolument la même pour les greniers, les caves, le pressoir, comme pour les écuries, les magasins, les moulins, et autres objets dont nous aurons encore à parler à l'article de l'*Agriculture* (1).

*Bâtimens rustiques.*

On a généralement supposé jusqu'à présent que les maisons des Grecs n'étaient qu'à un seul étage; et que, selon un usage des plus anciens, le toit en était fait en terrasse avec une balustrade sur le contour, pour pouvoir s'y promener dans les beaux tems. Néanmoins l'existence d'un second étage dès les tems d'Homère (2), et les divers exemples que les peintures des vases antiques et celles d'Herculanum nous offrent de maisons à plusieurs étages, donnent lieu de présumer qu'il y en avait aussi de semblables dans les beaux jours de la Grèce. (3). Ces mêmes peintures nous présentent des maisons, non seulement à plusieurs étages, mais encore avec plusieurs rangs de portiques les uns au dessus des autres, et des tours aux angles de la façade et sur les côtés de l'édifice (4). Quel-

*Maisons à plusieurs étages.*

(1) Il faut voir, outre les écrivains *de Re Rustica*, Vitruve liv. VI. chap. 9, et Palladio, liv. II. chap 16.

(2) Voyez ce que nous avons dit précédemment des maisons dans les tems héroïques.

(3) On voit dans quelques maisons de Pompeia, outre la porte principale, une autre porte plus petite, qui semblait conduire aux appartemens supérieurs: car on y apperçoit encore quelques restes de l'escalier.

(4) Voyez Hercul. *Pitture* Tom. I. pag 227, et Tom. II. pag. 280 et suiv.; et Winkelm. *Storia* Tom. III. pag. 64. Philostrate *Lib. I. in Proem.* donne la description d'un portique qui était hors des murs de Naples, et avait quatre ou cinq étages. S.t Luc, dans les Actes des Apôtres chap. XX. parle d'un troisième étage, et l'appelle *τρίςτενον*. Voy. le *Thesaurus* dans Τρίςτενος.

Portes. ques écrivains sont même d'avis, que les Grecs conservèrent toujours l'antique usage d'ouvrir leurs portes en dehors, attendu que les personnages des comédies de Plaute et de Térence, qui ne sont en grande partie que des imitations et des traductions du Grec, toutes les fois qu'ils veulent sortir de la maison, donnent en dedans de la porte un signal, pour avertir les passans de se ranger de côté, comme cela se pratiquait dans les tems héroïques. Il semble cependant, à en juger par ce passage de Plutarque, que cet usage n'existait plus du tems de cet écrivain : *On dit que les portes des anciens Grecs étaient faites toutes de la même manière* ( c'est-à-dire qu'elles s'ouvraient en dehors ), *et qu'on doit en juger ainsi d'après les comédies ; attendu que ceux qui veulent sortir frappent en dedans des portes et font du bruit, pour que les passans ou ceux qui se trouvent près de la maison, prennent garde de n'en être pas offensés, lorsqu'elles s'ouvrent du côté de la rue* (1). Plutarque parle ici clairement de cet usage comme d'une chose antique ; et il ne se serait pas exprimé de la sorte, si, de son tems, les portes s'étaient encore ouvertes en dehors. C'est par la même raison qu'Helladius Besantinous, dans sa *Chrestomathia*, ajoute à ce que dit Plutarque, dont il copie pour ainsi dire les paroles : *quia non, ut apud nos nunc ostia, olim aperiebantur interius, sed adverso modo* (2). Les maisons, dans les peintures dont nous venons de parler, offrent en

Fenêtres. outre des fenêtres rondes, ovales et carrées, qui ne permettent guères d'admettre l'opinion de Millin et autres écrivains, selon lesquels les maisons des anciens n'auraient reçu de lumière que par des ouvertures pratiquées dans la partie supérieure. Palladio, Vitruve, Pline, Lucien nous assurent le contraire (3); et nous avons vu en son lieu, que le *Pronao* des temples de Pandrose et de Minerve Polyade avait trois fenêtres, avec la contracture propre à l'ordre dorique, dans lesquelles on apercevait encore les traces de

(1) Plutar. *in Poplic.* Voyez Winckel. *Storia*, Tom. III. pag. 66 et suiv. et Hercul. *Pitture*, Tom. I. pag. 239.

(2) Meurs. *Oper. Tom. VI. colum.* 331.

(3) Pallad. *De re rustica liv. I. chap.* 12. Vitruve, liv. VI. chap. 9. Plin. liv. II, epist. 17, et liv. V. epist. 6. Lucian. *De dom.* §. 6. *Oper.* Tom. III. pag. 193. Lucien y parle d'une maison qui avait des fenêtres de tous les côtés. Voyez aussi Minutoli, *Sect. II.* 2. *Dissert. de domibus* dans Sallengre, Tom. I. pag. 92.

ce qui y tenait lieu de châssis. Winckelmann, d'après l'autorité de Vitruve et de Pline, fait mention de quelques salles à l'usage des anciens, dans lesquelles il y avait de grandes fenêtres, qui prenaient depuis le plancher jusqu'au plafond (1). Nous n'avons pourtant

(1) Le même Winckelmann, dans son *Histoire*, Tom. III. pag. 74 et suiv., et *Monum. ant. ined.* N.° 204, parle au long, non seulement des fenêtres des anciens, mais encore des volets, des rideaux, et de plusieurs sortes de fermetures en métal, au moyen desquels ces fenêtres s'ouvraient et se fermaient à volonté. Nous croyons même à propos, pour plus d'éclaircissemens sur cette matière, de joindre ici le fragment d'une lettre, que cet antiquaire a adressée à M.r Fuesli sur les découvertes qui ont été faites à Herculanum, laquelle a été imprimée en Allemand à Dresde en 1764. « En recueillant, dit-il, toutes les notions que j'ai pu me procurer sur les fénêtres des anciens, j'étais dans le doute de savoir, si ces fénêtres avaient des volets ou fermetures quelconque, au moyen desquels on peut rendre les chambres obscures quand on le veut, par exemple pour dormir; et ce qui m'a fait naître ce doute, c'est qu'on lit dans plusieurs auteurs, que certaines personnes se fesaient chasser les mouches pendant leur sommeil, ( Térent. *Eunuch. act. III. sec. V. ves.* 47, 53 ), (et certes ces mouches n'auraient pas volé autour d'elles, si les chambres eussent été sans fénêtres ); par ce qu'au rapport de Suétone ( *in Aug. cap.* 78. ), Auguste se tenait la main devant les yeux lorsqu'il voulait reposer dans le jour, pour n'être point incommodé de la lumière; et enfin parce que toutes les fois qu'ils s'agit chez les anciens de se garantir du grand jour, il n'est fait mention que de voiles ( *vela* ) mis devant les fenêtres ( *Juvenal. Sat. IX. vers.* 105 ): ce qui fait dire à Ovide que la moitié de sa fenêtre était fermée ( *Amor. lib. I. Eleg. V. princ.* ), d'où il faut conclure qu'il n'y avait de tiré devant qu'un seul des deux rideaux qui étaient à chaque fenêtre. Mais Apollonius de Rhodes ( *Argon. lib. III. vers.* 821 ), quoique dans un passage un peu obscur, semble supposer le contraire, lorsque peignant les transports amoureux de Médée pour Jason, et l'impatience avec laquelle elle attendait la lumière du jour, il dit qu'elle se levait souvent du lit, et ouvrait les portes de sa chambre pour apercevoir les premiers rayons de l'aurore:

Πυκνὰ δ'ἀνὰ κληῗδας ἑῶν λύεσκε θυράων.
*Elle ouvrait souvent sa porte.*

On voit bien à la vérité, que ce qui est appelé ici *porte* ne peut être la fermeture des fenêtres; mais comment résoudre la question? Si l'on se figure une chambre sans fenêtres, qui ne recevait de jour que par la

rien qui prouve que les Grecs eussent des vîtres à leurs fenêtres. Cet usage semble même ne s'être introduit chez les Romains que

porte, comme étaient ordinairement les chambres des anciens, il se présente une autre difficulté, qui est que l'antichambre où couchaient jusqu'à douze des femmes de Médée, étant fermée pendant la nuit, et par conséquent tout-à-fait obscure, cette Princesse ne pouvait venir y chercher les premières traces de la lumière naissante. « . . . . . Ces assertions de Winckelmann ont néanmoins trouvé un fier antagoniste dans l'Abbé Fea, dont nous croyons à propos de rapporter les propres expressions, pour éclaircir d'avantage cette question. « A en juger, dit-il, par la hardiesse avec laquelle s'exprime Winckelmann, qui ne croirait qu'il a vu tout ce qu'il dit, ou tout au moins que les auteurs qu'il cite, doivent s'entendre comme il le prétend ? Mais ces doutes même s'évanouissent selon moi, lorsqu'on vient à examiner ces mêmes auteurs avec plus d'attention qu'il ne l'a fait. En commençant par Ovide, il me parait bien évident qu'il parle des fenêtres fermées avec des volets. Il était à reposer vers le midi, c'était en été: une partie de ses fénêtres était entièrement fermée, et l'autre entr'ouverte, de manière à ne laisser passer qu'une faible lumière, semblable à celle de l'aube matinale ou du crépuscle, ou au jour qui éclaire à demi les parties les plus retirées d'une épaisse forêt.

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam:*
*Apposui medio membra levanda toro.*
*Pars adaperta fuit, pars altera clausa fenestrae:*
*Quale fere sylvae lumen habere solent.*
*Qualia sublucent fugiente crepuscula Phaebo:*
*Aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.*
*Illa verecundis lux est praebenda puellis,*
*Qua timidus latebras speret habere pudor.*

Winckelmann, qui écrivait à Rome, où l'on est encore dant l'usage de reposer l'après midi, et de tenir les volets des fenêtres à demi fermés, pour se garantir de la chaleur, pouvait s'imaginer, non sans quelque raison, qu'Ovide parlait d'un usage semblable, et que l'obscurité qu'il dépeint ne pouvait s'opérer en tirant seulement un des rideaux de sa fenêtre. Il fallait en effet pour cela quelque chose de bien compact, qui s'appliquât immédiatement sur la fenêtre, et non des rideaux qui étaient en toile, en soie, en coton ou autre chose semblable, et par conséquent nullement propres à préserver de la chaleur, non plus qu'à donner de l'obscurité. Vitruve (*liv. VI. chap.* 7) recommande aussi de tenir les fenêtres fermées pendant le jour, pour se garantir du chaud: ce qui ne pouvait se faire qu'avec un corps opaque, qui interceptât les rayons du soleil: or rien n'était plus propre

sous les premiers Empereurs : ce qui donne à supposer que les Grecs ne fermaient leurs fenêtres qu'avec des planches, ou de ces pier-

à cela, ni plus à la portée de tout le monde que le bois, surtout pour les pauvres et dans les petits pays, où le luxe des vîtres, des pierres spéculaires et des rideaux est inconnu, et où l'on ne cherche qu'à se garantir du froid ou de la chaleur. Juvenal, à le bien entendre, s'explique dans ce sens. Il parle bien, à la vérité, des rideaux ; mais il suppose que les fenêtres étaient déjà fermées avec des volets, lorsqu'il dit, qu'on ferme les fenêtres avec les rideaux, c'est-à-dire qu'on fasse ensorte d'empêcher par ce moyen qu'il ne passe pas le moindre air par la fenêtre : car il n'entend pas parler de la lumière, puisqu'il suppose qu'il est nuit. Il ne pouvait donc que faire allusion à un usage, existant encore aujourd'hui, qui est de tenir les fenètres fermées, et même les rideaux tirés durant le jour ; voulant dire par là, que, malgré toutes les précautions qu'on pourrait prendre pour tenir secrète une chose arrivée dans l'intérieur de la maison, même pendant la nuit, elle n'en serait pas moins sue des voisins avant le jour :

*O Corydon, Corydon, secretum divitis ullum*
*Esse putas ? Servi ut taceant, jumenta loquentur,*
*Et canis, et postes, et marmora : claude fenestras,*
*Vela tegant rimas, junge ostia, tollito lumen*
*E medio, clament omnes, prope nemo recumbat :*
*Quod tamen ad cantum galli facit ille secundi,*
*Proximus ante diem caupo sciet, audiet et quae*
*Finxerunt pariter librarius, archimagiri etc.*

On peut citer encore d'autres écrivains qui parlent de chambres qu'on rendait obscures, probablement à l'aide des volets, tels que Sénèque qui dit ( *Consol. ad Marc. chap.* 22 ) que Cordus, contemporain de Séjan et de Jules César, feignant de vouloir se laisser mourir de faim par désespoir, s'enferma dans une chambre, dont il fit fermer les fenêtres pour y être dans l'obscurité : *lumen omne praecludi jussit, et se in tenebris condidit.* Apulée, *Metam. liv. II. pag.* 57 *oper. Tom. I.* parle aussi d'une chambre obscure, parce qu'on en avait fermé les fenêtres : *conclave obseratis luminibus umbrosum.* Pline, *Epist. liv IX. epist.* 56, en racontant le genre de vie qu'il menait dans sa maison de campagne de Tusculum, dit que quand il s'éveillait le matin, il laissait ses fenêtres fermées encore quelque tems, quoiqu'il fît jour, pour méditer plus à son aise dans l'obscurité, et qu'ensuite il les fesait ouvrir pour dicter ce qu'il avait médité : *evigilo circa horam primam, saepe ante, tardius raro : clausae fenestrae manent. Mire enim silentio, et tenebris animus ali-*

res *spéculaires* dont nous avons parlé ailleurs, ou de quelqu'autre manière que ce soit : car on sait que les anciens employaient

*tur . . . . Notarium voco, et die admisso, quae formaveram dicto.* Varron, *De re rust. liv. I. chap.* 59, parle aussi des petits volets, *foriculis*, à mettre aux fenêtres, ou aux ouvertures des colombiers *oporothecas qui faciunt, ad aquilonem ut fenestras habeant, atque ut aere perflentur, curant, neque tamen sine foriculis : ne quum humorem amiserint, pertinaci vento vieta fiant.*

Nous avons au moins la certitude, d'après le témoignage de ces écrivains, qu'on pouvait se servir de volets ou de rideaux pour rendre les appartemens obscurs. Cela étant, Auguste, contemporain de Vitruve et d'Ovide, et postérieur à Cordus, ne pouvait-il pas en faire autant? Qui croira que son palais manquât d'un objet d'ornement ou d'utilité si commun de son tems? S'il n'en fesait pas usage lorsqu'il voulait se reposer dans le jour, et s'il se contentait de se mettre les mains devant les yeux, pour empêcher qu'ils ne fussent blessés par l'éclat importun d'une lumière trop vive, il faut chercher à cela une toute autre cause, qui ne peut être selon moi l'habitude qu'il avait de dormir peu, comme semble le croire Tissot, *Della salute de' letter.* § 75 *pag.* 174, mais bien l'extrême répugnance qu'il avait à rester seul dans l'obscurité : ce que Suétone assure formellement, en disant que, quand cet Empereur s'éveillait dans la nuit, et, ne pouvait plus se rendormir, il se fesait lire quelqu'ouvrage, et qu'il ne voulait jamais rester dans les ténèbres sans être en compagnie de quelqu'un : *nec in tenebris vigilavit unquam nisi assidente aliquo.* En dormant dans le jour les mains sur les yeux, il n'éprouvait point à son réveil la peine de se voir seul dans les ténèbres, qu'il avait tant en horreur. On voit aussi aujourd'hui des personnes, qui ne peuvent dormir de nuit comme de jour les fenêtres fermées, et dans une obscurité parfaite. Il n'est point à présumer non plus qu'Auguste en agît ainsi par indifférence pour les commodités de la vie : car le même auteur dit ensuite, qu'il voulait au contraire dormir à son aise, et se fesait couvrir les jambes.

Le même raisonnement peut servir de réponse à Winckelmann sur sa manière d'entendre le passage de Térence, que ce n'était pas faute de savoir se préserver de la chaleur dans les appartemens au moyen de rideaux de toile ou de quelqu'étoffe suspendus au devant des fenêtres, qu'on était dans l'usage d'éventer les gens qui s'y trouvaient, mais que cet usage avait un tout autre motif. La comédie d'où est tiré ce passage, est traduite ou imitée du Grec, comme on l'a dit de toutes les comédies de ce poete, et l'argument en est Grec bien certainement. Que les Grecs fussent dans l'usage de fermer leurs fenêtres avec des volets, c'est ce qui semble résulter évidemment du passage d'Apollonius de Rhodes rapporté ci-dessus, au sujet duquel je ne vois

encore à cet objet le talc, des peaux et des tablettes de corne (1). Quant aux escaliers, nous ne pouvons rien assurer de positif, Vitruve n'en disant pas un mot dans la description qu'il fait des maisons des anciens. Tout ce que nous en savons, c'est que, dans les temples, les escaliers pour monter au toit étaient faits à limaçon, et pratiqués dans les murs. Tels étaient l'escalier du temple de Jupiter à Elide, ainsi que celui qu'on voyait encore il n'y a pas longtems dans les restes d'un temple près de Girgenti (2). *Escaliers.*

pas que le nom de *portae* donné aux fenêtres par ce poète, puisse causer quelque difficulté, attendu que le même nom leur était donné par les Latins, qui les appelaient *fores* ou *bifores*, soit à cause de la conformité de leur usage avec les portes, soit par ce qu'il y en avait qui s'ouvraient en dehors comme celles-ci, ainsi qu'on le voit sur un bas-relief de la galerie du Grand Duc de Toscane publié par Gori, *Inscr. ant. in Etr. urb. ext. par.* 3. *Tab.* 20. Le passage de Térence aura donc une autre signification. Il y est dit que l'eunuque fesait du vent avec un éventail, à une jeune fille qui s'était couchée sur un lit au sortir du bain: ce qui donne à entendre que l'eunuque cherchait à l'éventer plutôt qu'à chasser les mouches d'autour d'elle. En supposant encore que ce fût là son intention, cela ne prouverait rien: car c'était aussi l'usage, du moins pour les personnes qui vivaient dans la mollesse, de se faire chasser les mouches pendant son sommeil, et cet usage existait du tems de l'Empereur Pertinax, comme l'observe Dion dans la vie de Sévère, *liv. LXXIV. chap.* 4 *Tom. II. pag.* 1244, époque à laquelle, d'après le témoignage d'Ovide et de Vitruve, on connaissait à Rome la manière de rendre les appartemens obscurs en plein jour.

On lit dans le commentaire de S.t Jérôme, *Comment. in Ezech. liv. XII. chap.* 4 *oper. Tom. V. col.* 501. *E*, sur la description que fait Ezéchiel du temple de Jérusalem, qu'il n'y avait point de vîtres ni de pierres spéculaires aux fenêtres, mais simplement des volets à marqueterie en bois précieux: et les fermetures qu'on voit au bas-relief de la Galerie du Grand Duc dont nous venons de parler, ont bien l'air d'être des volets.

(1) Voy. Winckel. *Lettre etc.* Article IV. dans le III.e vol. de son *Histoire etc.*; Harenberg, *De specular. Vet. chap. I.* N.° 5. *in Thes. novo theol. philol. ec.*; *Jkenii Tom. II. pag.* 831; et M. de Vallois, *De l'origine du verre, et des ses différents usages chez les anciens. Acad. des Inscript. Tom. I.*

(2) Riedsel, *Voy. en. Sic. etc. liv. I. pag.* 41. Lucien parle aussi d'un escalier à limaçon *Philopatr.* § 23. Vitruve donne néanmoins des régles pour les escaliers, et veut qu'ils ne soient point trop élevés, pour qu'on n'ait pas trop de peine à les monter. Les gradins qui servaient de soubassement

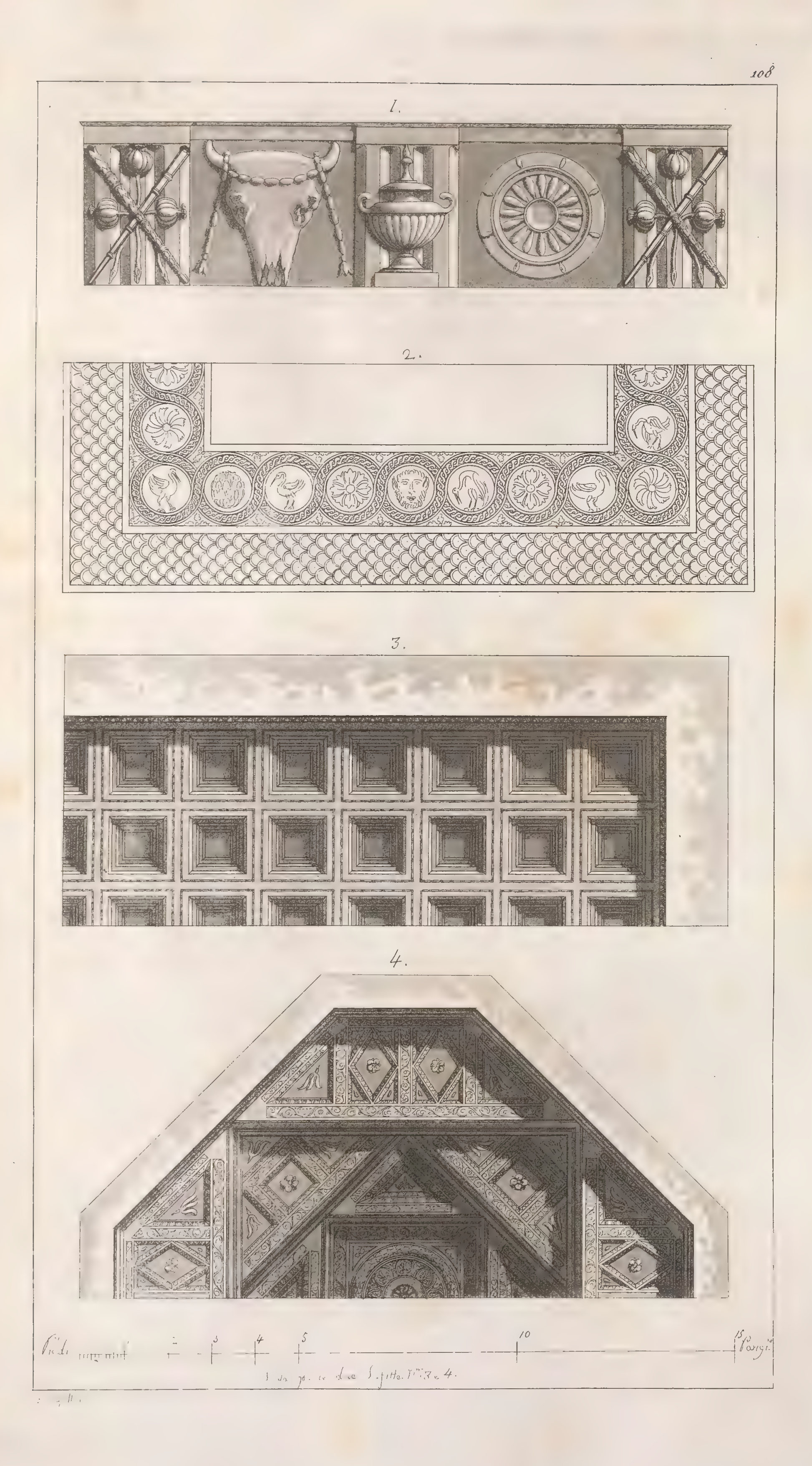
Plafonds.

Les plafonds étaient en général horizontaux et en bois. Les Grecs les appelaient *φαντώματα*, quand ils étaient simplement faits de planches (1); mais lorsqu'ils avaient une forme concave et à compartimens, comme on en voit encore parmi nous, on les nommait en Grec *ὀροφὴ* et en latin *laquearia*, parce que le mot *lacus* était le nom qu'on donnait à ces compartimens. Il y avait aussi de ces plafonds faits à voûte avec des cannes fendues ou applaties, également disposées en compartimens, dont Vitruve et Palladio nous font connaître la construction (2). Les plafonds faits en planches ou en jonc, étaient le plus souvent décorés d'ouvrages en stuc, où étaient quelquefois représentées les images et les histoires des Dieux. Ces ornemens, ainsi que les compartimens, étaient souvent recouverts de dorures grossières. Winckelmann est d'avis que non seulement la construction, mais encore la décoration des maisons à l'intérieur était la même que dans les chambres des sépulcres, dont les murs étaient ordinairement peints de diverses manières. La décoration des murs consistait le plus souvent en une couleur vive qui dominait sur tout le mur, ou bien en petites peintures carrées, où étaient représentées des figures d'hommes, d'animaux et de fruits de toute espèce. Ces peintures tenaient lieu de tapisserie, et les peintres qui fesaient de ces sortes d'ouvrages s'appelaient Ροπογράφοι, *peintres de petites choses*. Les pavés en mosaïque et en marbre, surtout dans les édifices publics, étaient très-usités chez les Grecs, comme on le voit par les anciens monumens. Vitruve, dans son VII.e livre chap. IV., parle d'une autre espèce de pavé propre aux habitations privées, qu'il désigne par ces mots, *Graccorum hibernaculorum usus*, et dont il nous indique la construction en ces termes. *Après que les voûtes seront achevées, et qu'on y aura donné*

aux temples, et dont nous avons déjà parlé, comprenaient de l'un à l'autre des gradins plus bas, pour plus de facilité à les monter, comme cela se voyait dans les théâtres. Le temple de la Concorde à Girgenti, selon M.r Riedsel, présentait à sa partie orientale de ces petits gradins, qui n'avaient qu'un demi palme Romain de hauteur. Il est à remarquer que les gradins des anciens n'avaient point de saillie en dehors, c'est-à-dire qu'ils n'étaient pas faits à cordon, comme à présent, mais à carne ou à aingle aigu.

(1) Salmas. *Plin. exercit. in Solin. chap.* 15. Pollux. *Onom.* liv. VII. chap. XXVII. segm. 122.

(2) Vitruv. *liv. VII. chap.* 3. Pallad. *De re rust. liv. I. chap.* 13.


1.
2.
3.
4.
3
4
5
10
15 Parigi

*la dernière main, on ne fera pas mal d'adopter, si l'on veut, dans les appartemens d'hiver, le genre du pavé usité chez les Grecs, comme étant peu coûteux et très-commode. Pour cela, on creuse le sol des appartemens à la profondeur d'environ deux pieds, et après l'avoir bien battu on étend dessus un lit de décombres ou de cailloux, en ayant soin de lui donner une pente qui ait son écoulement par un canal. On recouvre ce premier fond d'une couche de charbon bien pilé, et dessus l'on en forme une autre composée de sable, de chaux et de cendre chaude, de l'épaisseur d'un demi-pied, le tout bien nivelé et bien uni. Passant ensuite la pierre sur la surface de ce massif, on aura un pavé qui paraîtra noir, et sur lequel la liqueur qui tombera des coupes, ainsi que le crachat, sécheront aussitôt: les esclaves qui servent à table pourront même y marcher nu-pieds, sans être incommodés du froid.* Nous n'avons pu résister au désir de rapporter en entier ce passage de Vitruve, comme portant en soi la preuve que les anciens connaissaient une espèce de pavé, qui ne différait peut-être guères de celui que nous appelons *à la Vénitienne.*

*Exemples d'ornemens d'architecture.*

Après tous les détails dans lesquels nous sommes entrés sur les ornemens particuliers à l'architecture des Grecs, et vu le manque absolu où nous sommes du moindre vestige de leurs édifices privés, d'où nous puissions tirer quelqu'exemple du genre d'embellissement qui leur était propre, nous ne croyons pouvoir mieux faire que de rapporter ici ( planche 108 ) quatre fragmens de monumens sacrés, d'après lesquels on pourra se former un idée de la manière dont les premiers étaient plafonnés et pavés, depuis que le goût du luxe voulut les faire rivaliser de magnificence avec les édifices publics. Le n.° 1 de cette planche représente la frise d'un monument dorique qui se trouve encadré avec d'autres fragmens non moins curieux dans les murs du *Catholicon*, ou église métropolitaine d'Athènes. C'est un morceau des plus précieux, tant pour la richesse des ornemens, que pour l'exécution du travail. Il n'existe peut-être pas d'autre exemple de triglyphes avec de semblables ornemens. Le n.° 2 est un fragment de pavé magnifique, à mosaïque, qu'on voit encore dans la même ville, quoiqu'exposé à toutes les intempéries des saisons. Le n.° 3 retrace le plafond à compartimens et en marbre penthélique du temple de Pandrose. Ces trois figures sont prises des antiquités d'Athènes de Stuart. Le n.° 4 présente une partie du plafond d'un superbe mausolée en marbre blanc et à deux étages,

qu'on trouve près de la ville de Milasa en Carie. Nous avons dit quelque chose de ce monument à l'article de la *Religion*, et il est rapporté dans le grand Voyage pittoresque de Choiss. Gouffier pl. 88.

*Cheminées et poêles.*

C'est une question qui a long-tems occupé les érudits et même les architectes, de savoir si l'usage des cheminées était connu des anciens. Vinckelmann est d'avis qu'ils ne savaient se garantir du froid qu'à l'aide des poèles, ou de simples fourneaux (1). Entraîné d'un côté par l'autorité de plusieurs anciens écrivains, qui parlent du feu qu'on allumait de leur tems dans les chambres, et de l'autre ne pouvant regarder comme indifférent le silence que garde Vitruve sur l'usage des cheminées, dont les peintures ni aucun monument de l'antiquité ne nous offre la moindre trace, le Marquis Maffei a cru devoir en conclure que cet usage était connu des anciens, mais que leurs cheminées étaient toutes différentes des nôtres (2). De tous les écrivains qui ont agité cette question, il n'en est peut-être aucun que l'ait traitée plus au long que le père Benedetti dans son commentaire sur l'Aulularia de Plaute. Après avoir examiné tout ce que les auteurs anciens et modernes ont écrit sur ce sujet, il finit par dire, que les riches et les nobles fesaient usage de poèles et de fourneaux pour chauffer leurs appartemens, et que les gens peu aisés y allumaient du feu, dont la fumée s'échappait par une ouverture pratiquée dans le toit, ou passait dans une chambre destinés à cet effet, d'où elle se dissipait ensuite peu-à-peu. Le savant Abbé Fea donne avec raison à cette dispute le titre de *puérile*. Et en effet, si les anciens ont su se faire des poèles avec des tuyaux construits en ligne droite ou en zig-zag dans les murs selon le besoin, et qui, après avoir porté la chaleur dans divers appartemens, aboutissaient jusqu'au toit; et s'ils ont eu en même tems l'art d'adapter à ces poèles d'autres tubes pour donner issue à la fumée, choses dont les monumens nous ont conservé des preuves irréfragables, comment supposer qu'ils n'aient pas eu la même habileté à se faire des cheminées, dont l'usage leur était aussi nécessaire, sinon dans les appartemens des riches, du moins dans leurs cuisines, et dans les forges? Le silence de Vitruve n'est ici d'aucun poids: car cet écrivain ne parle pas davantage des cuisines, des

(1) Winckel., *Lettera sull' architettura*, *artic. IV*.

(2) Il faut lire la dissertation du Marq. Maffei dans le XLVIII.e tome du Recueil du P. Calogera.

escaliers et autres parties non moins importantes des maisons de ville et de campagne (1). Ce silence est d'ailleurs suffisamment balancé par le témoignage de plusieurs autres écrivains de l'antiquité, qui parlent de fumée, de cheminées, et de bois allumé dans les chambres. Pollux, et après lui Suidas, nomment parmi les diverses parties de la maison le *fumarium* ou conduit de la fumée, *κάπνην, καὶ καπνοδέκην*, *fumum et fumale* (2): et on lit dans Sidonius Apollinare *Arabumque messe pinguis petat alta tecta fumus* (3). On ne pourrait également entendre que des cheminées ces deux passages de Virgile, lorsqu'il dit dans la I.ère Eglogue v. 84 *Cheminées.*

*Et jam summa procul villarum culmina fumant,*

et dans le XII.e livre de l'Enéide v. 567.

*Urbem hodie causam belli, regna ipsa Latini,*
*Ni frenum accipere, et victi parere fatentur,*
*Eruam, et aequa solo fumantia culmina ponam.*

Le poète ne veut certainement point parler dans ces deux endroits de la fumée qui pouvait sortir d'une manière quelconque par les fenêtres: car dans le premier il indique par l'épithète de *summa* le

(1) L'Abbé Fea cite un passage d'Ulpien, où ce jurisconsulte met en question, s'il peut être permis à ceux qui ont des forges de faire sortir la fumée par la fenêtre ou par quelque trou le long du mur, de manière à incommoder ceux qui habitent les appartemens supérieurs; et il décide la question négativement. Or cette question n'aurait certainement pas été à supposer, si cette manière de faire sortir la fumée eût été autorisée par l'usage ou par la nécessité. Il faut donc en conclure qu'il existait un autre moyen pour cela, et ce moyen ne pouvait être la chambre imaginée par le P. Benedetti: car il resterait toujours à démontrer dans ce cas, comment la fumée pouvait sortir de cette chambre, après qu'elle en serait remplie.

(2) Le Scholiaste d'Aristophane applique au *fumarium* ce que dit le poète dans ses *Guêpes* au v. 173. Appien (*De bello civ. lib. IV.*) fait allusion aux tuyaux des cheminées, lorsque parlant des lieux où s'étaient cachés quelques conjurés du tems de César et de Lépide il dit: *pars mergebantur in puteos, pars in cloacas impurissimas: quidam in fumaria, vel summas sub tegulas refugi sedebant cum silentio maximo.*

(3) *Lib. IX. Epist. XIII.*

comble ou le toit de la maison ; et dans le second, les mots de *fumantia culmina* dont il se sert, ne peuvent s'entendre que des cheminées qu'il aurait mises au niveau du sol en rasant la ville. Tertullien appelle *fumariola*, cheminées de l'enfer, les cratères des volcans, peut-être parce que vus de loin ils offrent le même aspect que les cheminées sur les toits (1). Il suit, du concours de toutes ces autorités, que l'usage des cheminées était connu des anciens, quoique pourtant on n'aperçoive aucune trace de leur forme ni de leur construction dans les monumens de l'antiquité qui nous restent. (2). Il ne manque pas à la vérité, de monumens qui nous ont conservé quelqu'image des espèces de poèles appelés par les Grecs *hypocausta*, dont le luxe et la mollesse avaient introduit l'usage chez les nobles et les riches (3) ; et en effet Athénée prétend que leur invention était due aux mœurs efféminées des Sybarites (4). Mais comme ces monumens appartiennent tous aux antiquités Romaines, nous ne croyons pas que ce soit ici le lieu d'en parler, c'est pourquoi nous en renvoyons l'examen à la partie de cet ouvrage qui traitera du costume des Romains.

*Mécanique.* Nous ne jugeons pas non plus à propos de nous entretenir longtems des machines dont se servaient les Grecs pour dresser les co-

(1) *De poenit. cap. ult* Claudien ( *De raptu Proserp. Liv. III. v.* 398 ) donne aux cheminées le nom de *coniferi apices*, c'est-à-dire *sommets faits en forme de cône*, telles qu'on les voit encore aujourd'hui dans certains pays.

(2) L'Abbé Fea est d'avis que dans les maisons à un seul étage, ou dans les appartemens supérieurs et voisins du toit, les cheminées qui se trouvaient au milieu de la chambre étaient faites à cloche. François de Giorgio, dans un manuscrit existant à la Bibliothèque de Sienne, dit avoir vu trois de ces cheminées dans les ruines des anciens édifices, une desquelles était ornée d'ouvrages en stuc et de figures, et surmontée d'une petite coupole pyramidale, d'où sortait la fumée. Voy Scamozzi *Dell'Arciht. par. I. lib. III. chap.* 21, et Winckelm., *Storia*, *Tom. III. pag.* 209 *nota* (*B*), où est rapporté le passage entier du manuscrit d'où l'a extrait le célèbre Ennius Visconti. Sidonius Apollinaire semble avoir eu en vue un foyer ou une cheminée dans le genre des nôtres, lorsque parlant d'une maison de campagne ( lib. II. Epist. II. ) il dit *cryptoporticu in hyemale trinclinium venitur: quod arcuatili camino saepe ignis animatus pulla fuligine infecit.*

(3) Sénèque, *Epist. XC.*

(4) *Deipnos. Liv. XII. chap. III.*

lonnes et lever les grands blocs de marbre, ni des matériaux qu'ils employaient dans la construction de leurs édifices, leur mécanique ne paraissant pas différer à cet égard de celle qu'on trouve établie chez les autres nations de l'antiquité : nous nous réservons en conséquence d'en parler plus au long et plus convenablement lorsque nous traiterons de l'*architecture* des Romains, dont les monumens nous fourniront des notions plus certaines et en plus grand nombre. Nous observerons seulement avec Winckelmann, que la mécanique des anciens n'employait que des moyens extrêmement simples dans la construction des édifices. On lit dans Pline que pour élever les architraves immenses du temple de Diane à Ephèse, Chersiphron fit usage d'une espèce de contrepoids fait avec des sacs remplis de sable (1). On voit à Capoue un bas-relief, dont Mazochi a donné la description, et qu'on trouve aussi rapporté dans le III.e tome *della Storia* di Winckelmann, planche XIII, sur lequel est représentée une roue avec des gradins alentour; et dans cette roue il y a des personnes qui semblent marcher pour la faire tourner, et élever par ce moyen une colonne. On a remarqué dans quelques-unes des grosses pierres, qui forment l'entablement du temple de Girgenti, certaines cavités ayant la forme d'un demi-ellipse. Winckelmann est d'avis qu'on passait dans ces cavités un cable ou une chaîne pour élever ces grandes masses, et les mettre à leur place. « On voit par là, dit-il, combien était simple la manière d'opérer « des anciens. Les modernes avec tous leurs arts et les secours de « l'algèbre, ne semblent pas encore avoir pu parvenir à la perfec- « tion des forces mouvantes qu'employaient les premiers. On peut « en juger par la grandeur énorme de leurs obélisques. Toute l'Europe « a retenti du bruit des préparatifs que fit l'architecte Fontana « pour élever à Rome une obélisque sous le pontificat de Sixte « Quint ; et il ne nous est resté aucune trace des procédés des an- « ciens à cet égard. Zabaglia a fait voir de nos jours à Rome com- « bien les moyens les plus naturels et les plus faciles sont préfé- « rables en mécanique à toutes les forces compliquées des roues et « des poulies, lorsque la nature des choses ne l'exige point (2) ».

*Machines.*

(1) *Lib. XXXVI. cap. XIV. sat.* 21. Voyez les *Saggi di Dissert. dell' Acad. di Cortona.* Tom. I. part. 2. *Dissert.* sur le temple de Diane d'Ephèse, §. XIX.

(2) *Storia ec.*, Tom. III. pag. 123.

Matériaux. Quant aux matériaux, nous n'avons aucun monument pour en raisonner d'une manière satisfesante, attendu que les anciens édifices de la Grèce sont tous en marbre ou en pierre. Pausanias nous apprend que les Grecs fesaient usage dans leurs constructions de briques qui n'étaient pas cuites au feu, mais simplement sechées au soleil, et que c'est de cette espèce de briques qu'étaient construits les murs de Mantinée, ainsi que divers édifices de la Phocide et de l'Elide (1). Vitruve ajoute qu'on fesait entrer aussi de la paille dans la composition de ces briques, pour les rendre plus solides (2). On se servait généralement dans la construction des arcs et des voûtes de briques faites en forme de cône, et à la composition desquelles était extrêmement propre une terre blanche, spongieuse et légère de l'île de Rhodes. On donnait aussi la forme de cônes aux briques dont on se servait dans l'espèce de construction appelée *réticulaire* par les anciens, et qui étaient taillées comme les pierres qu'on employait à bâtir les arcs, les ponts et les aqueducs. Nous ignorons de quelle matière et comment était composée la chaux des Grecs: il parait néanmoins qu'ils en avaient une extrêmement tenace, et capable de résister à l'humidité la plus constante: car on voit encore parmi les ruines de Sparte un grand réservoir d'eau, dont le bassin est construit avec de petites bras liées ensemble simplement avec de la chaux (3). On se servait, dans la construction des murs, de crampons, de barres de métal, ou même de pièces de bois pour y joindre les pierres les unes aux autres avec plus de solidité, comme on le voit par les restes de quelques anciens monumens (4). On lit dans Aristote qu'on plaçait dans les

(1) *Paus.* Liv. X. chap. 8 et 35. Liv. II. chap. 27. Liv. V. chap. 5.

(2) Selon Eusèbe, cette espèce de brique était aussi en usage chez les Phéniciens. Bonfrerio, Menochio et Nicolaï croient qu'il entrait aussi de la paille dans la fabrication des briques, à laquelle les Juifs étaient employés en Egypte, et que c'est dans ce sens qu'il faut entendre les paroles de l'Exode chap. V. v. 7 et suiv.

(3) Fontenu, *Descript. de l'aqued. de Cout. etc. Acad. des Inscr. Tom. XVI. Hist. pag.* 110.

(4) Alberti, *Dell' Archit. Liv. III. chap. XI.* Le-Roy, *Ruin. des plus beaux monum. etc. Tom. I. par. I. pag.* 7. Il parait que les Juifs en Palestine fesaient usage de ces piéces de bois, pour lier les pierres entr'elles dans les murs. Voy. Menochio, *De republ. Hebr. Liv. VII. chap. V. Quaest. V.*

murs des chambres des vases vides pour y augmenter le son de la voix. Dans des siècles postérieurs, on employait également des vases et même des tubes en terre cuite dans la construction des voûtes et des coupoles pour les rendre plus légères (1). Le toit des maisons se composait généralement de grandes pierres plates, ou d'espèces de tuiles en marbre (2). On croit que l'art de scier le marbre a été inventé par Bizas de Naxos environ 600 ans avant l'Ere Vulgaire (3). Ces grandes pierres servaient en outre comme de revêtement ou de placage aux murs des grands édifices, lorsqu'ils étaient construits en briques, ainsi que Pline semble l'attester du palais de Mausole. Mais en voilà assez pour le moment sur les matériaux dont les Grecs fesaient usage dans leurs constructions. On a déjà vu au n.° 1 de la planche 91 diverses sortes de murs construits dans le genre que Vitruve appelle antique et incertain. Nous avons également retracé au même numero quelques autres constructions appartenant à une époque moins réculée, et dont le même écrivain fait aussi mention. La lettre F indique les briques appelées *Diatones*, qui occupaient toute la largeur du mur d'une façade à l'autre; G, est l'espèce de construction appelée par les Grecs *Emplecton*, selon Vitruve, et qui se composait de deux ran-

*Toit.*

*Constructions diverses.*

(1) Winckel. *Storia ec.*, *Vol. III. pag.* 29. Voy. aussi d'Agincourt, *Architecture etc.*

(2) Le temple de Jupiter Olympien était couvert en tuiles de marbre penthélique. Il parait que l'usage de construire sur le haut des maisons une plate-forme en marbre était commun à tous les peuples de l'Orient, qui pouvaient par conséquent se promener sur le toît de leurs maisons, comme il est dit de David au chap. XI. du II.e livre des Rois. Selon Pausanias (liv. V. chap. 10) Bizas de Naxos fut celui qui introduisit en Grèce l'usage de couvrir les toîts en plaques de marbre.

(3) Nous avons omis de parler de l'*Attique,* qui est un ordre plus petit qu'on voit régner au dessus des autres le long du toit, et qui sert aux autres comme de complément. Mais cette espéce de frontispice ou de petit ordre supérieur, quoique désigné en architecture sous un nom Grec, n'est point d'invention Grecque, et n'a point été usité des Athéniens dans les beaux jours de l'art. Les monumens des Egyptiens et des Perses nous offrent une preuve non équivoque que l'usage en passa de ces deux peuples chez les Grecs, qui ne firent peut-être que le perfectionner, et l'adapter sous des formes plus élégantes à leurs édifices. Peut-être aussi que cet ordre servait anciennement comme de balustrade, pour qu'on pût se promener avec plus de sûreté sur la terrasse.

gées de pierres ou de briques parallèles et un peu distantes l'une de l'autre, dont on remplissait le milieu de petites pierres, de débris de terre cuite et autres matières semblables, qu'on liait ensemble avec de la chaux; H, rangée de briques d'une même dimension; I, deux rangées de carrés longs dans l'ouvrage réticulaire, comme le suppose Alberti; K, construction réticulaire; O, construction ou édifice carré.

*Conclusion.* Nous avons recherché l'origine et suivi les progrès de l'architecture Grecque depuis ses premiers essais jusqu'à l'époque de sa perfection; et nous avons vu comment, enfantée par les mêmes besoins qui la firent naître chez les autres nations, et se dépouillant peu à peu des formes rustiques et grossières qu'elle avait non seulement dans ses commencemens, mais encore long-tems après, elle parvint enfin, sur l'heureux sol de la Grèce, à se donner des règles et des proportions qui en ont fait un art distingué, et l'ont élevée au rang de la peinture et de la sculpture. Les Grecs, naturellement doués de beaucoup de pénétration et de goût, ne tardèrent pas à s'apercevoir qu'on pouvait lui appliquer les principes qui sont propres à tous les arts d'imitation, et qui constituent l'essence du vrai beau. Cette application devait néanmois être d'autant plus difficile, que la nature n'offrait à cet art aucun modèle à imiter. Mais c'était encore aux Grecs qu'il était réservé de vaincre cette difficulté, et de transmettre à la postérité les vrais modèles de l'art et du goût. Ils le portèrent à un si haut degré de perfection, que c'eût été peut-être une entreprise moins ardue, pour nous servir des expressions d'un célèbre antiquaire (1), de changer une corde à la lyre, que d'altérer d'un seul module l'ordre Dorique. Réfléchissant avec la même sagacité que la monotonie est l'ennemie la plus redoutable de tout ce qui est beau, et qu'un édifice sans ornemens ressemblerait à un corps sain et robuste, mais languissant dans la misère, ils enseignèrent la manière d'embellir les ouvrages d'architecture suivant l'objet commun et particulier de chacun d'eux. La sculpture lui prêta ses secours, mais sans jamais empiéter sur ses droits, ni vouloir la dominer. Les ornemens ne sont qu'accessoires dans l'architecture des Grecs, et n'altèrent en rien la nature et le caractère de l'édifice: semblables en cela à ces vêtemens à la fois simples et élégans, qui ne servent

(1) *Le Comte de Caylus. Hist. de l'Acad. Roy. etc. Tom. XXIII. Mémoires, pag.* 309.

qu'à cacher la nudité du corps. Lucien, qui avait été sculpteur avant d'être philosophe, et qui avait devant les yeux les plus beaux modèles de l'architecture Grecque, compare les édifices où les ornemens sont distribués avec sobriété et judicieusement, à une jeune beauté dont la parure simple et modeste laisse apercevoir les formes; et il assimile au contraire les constructions surchargées d'ornemens à une vile courtisanne, qui cherche à déguiser sa laideur par toutes sortes d'artifices (1). C'est ainsi que se conserva cet art chez les Grecs, à l'époque même où les arts avaient déjà perdu de leur ancienne splendeur, et affectaient des ornemens mesquins et recherchés: ce qui ne peut être que l'effet des mêmes causes qui retardèrent pendant long-tems son développement et ses progrès, c'est-à-dire de l'établissement des règles et des préceptes qui en déterminent les différentes parties et les dimensions, et enfin de l'exactitude des lois qui en constituent l'essence, et qui sont plutôt l'ouvrage du calcul, du raisonnement et de l'expérience, que de l'imagination et du génie (2). Après que la Grèce eut fléchi sous

(1) Lucian. *De Domo* § 7.

(2) M.r de Caylus, malgré toute son admiration pour les Grecs, ne laisse pas de désapprouver, comme une chose qui blesse l'idée de la solidité, l'usage où étaient quelques-uns des plus célébres architectes de la Grèce, d'employer plusieurs ordres d'architecture dans un même édifice. Tel était le temple de Diane Alea, dans lequel Scopas, architecte fameux, qui fut chargé de sa construction à Tégée, employa trois ordres différens; et tel fut également celui de Diane à Eleusis, où il régnait deux ordres avec une coupole, dont nous avons parlé ailleurs, et qui avait été achevé par Métagène et Xenoclés. Mais il convient d'observer d'abord, que cette diversité d'ordres ne se trouvait que dans la *cella*, ou dans l'intérieur. Cette dernière partie, suivant la construction générale des temples Grecs, était entourée extérieurement de portiques à un seul ordre. Or, ce qui fesait la majesté de l'édifice, n'était pas simplement la *cella*, mais l'ensemble de ces portiques, avec les deux façades ornées de frontispices élégans, qui s'élevaient majestueusement au dessus des portiques. Plutarque et Pausanias qui traitent de ces deux édifices, ne nous font pas même naître le soupçon que la pluralité d'ordres d'architecture y fût un défaut: ce dernier écrivain dit au contraire que le temple de Diane à Elée était regardé comme le monument le plus étonnant du Peloponnèse, et Plutarque met le temple de Diane à Eleusis au nombre des plus grands édifices que Periclés eût fait élever. Il nous semble en effet que la réunion de plusieurs ordres ne doit rien ôter d'elle-même à la solidité d'un

le joug de la domination Romaine, l'architecture ne tarda pas à passer à la cour des Césars: mais elle y devint bientôt esclave du goût national; et se conformant à ses caprices, on la vit se charger d'ornemens empruntés, rechercher les proportions sveltes ou mesquines, et préférer la richesse et l'extravagance des accessoires, à la bienséance, à la noblesse et à la majesté du dessin. Nous avons vu plus haut que la porte de l'*Agora* à Athènes, élevée sous Auguste, peut être considérée en quelque sorte comme un monument de la décadence du goût; mais cette décadence date plutôt du règne de Néron, sous lequel on commença à faire usage des ornemens superflus, et à donner aux édifices une apparence de luxe qui pouvait bien en imposer au premier aspect, mais qui pourtant était contraire à la raison et aux modèles sublimes, dont la Grèce et Rome même étaient remplies.

## ARCHITECTURE DE L'EMPIRE D'ORIENT

### ET DE LA GRÈCE MODERNE.

*L'architecture Grecque règne à Rome.*

DANS cette période de l'architecture Grecque, nous n'entreprendrons pas l'examen des grands ouvrages dont elle embellit Rome sous le règne d'Auguste et de ses premiers successeurs. Les architectes Grecs vinrent en Italie comme à la suite des consuls qui avaient subjugué leur pays, et décorèrent de nouveaux monumens l'orgueilleuse capitale qui dictait des lois à la Grèce. Les Romains trans-

édifice, et qu'elle lui donne au contraire de l'élégance et de la majesté, lorsque l'usage en est sagement réglé. La perfection de l'art est dans les proportions: car si elles sont observées de manière à établir une progression suivie et une harmonie parfaite dans la distribution de ces différens ordres, on n'aura plus divers édifices placés les uns au dessus des autres, mais un tout divisé en un même nombre de parties, où les plus solides supportent les plus légères. Que si le Parthénon, le plus parfait modèle de l'ordre Dorique, offrait intérieurement deux rangs de colonnes, qui étaient de proportions plus petites dans le rang supérieur, sans que la majesté de l'édifice en parût altérée, pour qu'elle raison devait-on trouver moins de solidité, et par conséquent de régularité dans les autres temples, où le premier rang de colonnes était d'ordre dorique, celui de dessus Ionique, et quelquefois le troisième Corinthien, disposés tous les trois suivant de justes proportions.

portèrent de Corinthe, d'Athènes et autres villes de la Grèce à Rome, une quantité de monumens des plus remarquables. Non content d'avoir détruit le Pyrée, et ravagé Athènes, ville autrefois si florissante, dont il ne resta que le squelette selon l'expression des anciens écrivains, Sylla, ce Dictateur redoutable, fit emporter à Rome jusqu'aux colonnes du temple de Jupiter Olympien (1). Mais, comme nous l'avons observé ailleurs, l'architecture Grecque qui s'était déjà écartée des véritables règles, continua à se détériorer jusqu'à l'époque où elle fut totalement remplacée par l'architecture Gothique, dont l'usage s'établit dans presque toute l'Europe. Les Grecs et les Romains, dit M.r d'Agincourt, nos maîtres dans les beaux arts, ayant cru, à l'époque ou l'architecture atteignit le plus haut degré de la perfection, devoir distinguer et déterminer les proportions de chaque ordre, c'est-à-dire de ses principaux ornemens, firent ensorte qu'indépendemment de la solidité et de la commodité qui ne furent jamais négligées chez aucun peuple, l'architecture ainsi que la peinture et la sculpture, eussent toujous le beau pour objet à Rome comme dans la Grèce; et encore aujourd'hui, c'est d'après les mêmes principes, qu'on doit juger de la perfection des édifices en général, ou des rapports de leurs parties avec les proportions et les formes qui caractérisent le beau; de la même manière que le manque de ces proportions et de ces formes les rend défectueux. Ainsi la décadence de l'art dut commencer, du moment où il s'introduisit quelqu'altération dans les ordres (2).

*L'architecture du tems de Constantin.*

La décadence de l'architecture Grecque devint extrêmement sensible du tems de l'Empereur Constantin, c'est-à-dire vers le commencement du IV.e siècle. On en voit une preuve frappante dans l'arc élevé à Rome, en mémoire de la victoire remportée par cet Empereur contre Maxence l'an 313. Ce monument présente néanmoins un aspect majestueux; et la critique n'y trouve de blamable que l'exécution et l'usage des ornemens, ainsi que le choix peu réfléchi des lieux où les bas-reliefs ont été placés. La même extravagance et la même bizarrerie de goût se font remarquer dans d'autres monumens insignes de cette époque: ce sont des colonnes, dont les unes sont longues, minces et semblables à celles qui se voient dans les peintures d'Herculanum, les autres torses, elliptiques, éle-

(1) Plin. Liv. XXXVI. chap. VI. sect. 5.
(2) Aginc., *Architect.* pag. 9.

vées les unes au dessus des autres, et posées sur des piédestaux inutiles et d'une forme étrange et bizarre; des chapiteaux chargés de décorations grossières où extravagantes; des hâchures de toutes sortes; des ornemens licencieux et prodigués sans choix; des arcs frêles à la place de majestueux architraves; des entablemens interrompus et morcelés, pour donner la forme circulaire de l'arc à leur couronnement; de larges fenêtres, et des niches de toutes sortes, avec des colonnes secondaires et inutiles qui s'appuient sur les consoles; enfin des frontons brisés et qui manquent de base. Ce nouveau genre d'architecture passa avec les Empereurs de Rome à Bysance, où après avoir éprouvé successivement diverses modifications, et réuni en même tems une image des trois anciens ordres d'architecture, il forma un style tout-à-fait neuf, connu sous la dénomination d'architecture *Grecque du moyen âge*, et depuis appelé plus improprement architecture *Gotico-Grecque* (1): genre qui en impose néanmoins par un caractère de hardiesse qui lui est propre, et ne manque pas de beauté, et dont l'ensemble composé de grandes masses avec des coupoles, des colonnades, des portiques et des péristyles à plusieurs étages, produit un effet des plus pittoresques.

*Architecture* Grecque du moyen âge *ou* Gotico-Grecque

Le même goût se manifeste encore dans la construction des édifices qu'on voit représentés sur la colonne de Théodose, et dont nous avons donné une idée à la planche 47. De tous les monumens qui ont été élevés par les Empereurs de Bysance, le seul qui s'est conservé jusqu'à présent, sans avoit presque souffert des injures du tems, est l'église de Sainte Sophie, qui peut passer pour le plus grand et peut-être l'unique ouvrage dont puisse s'honorer l'époque du bas empire, et sur lequel il importe que nous entrions dans quelques détails,

(1) « Par Gotico-Grec du moyen âge, il faut entendre toute archi« tecture exécutée par des artistes Grecs, ou par leurs éléves, avec des « fragmens originels de la Grèce ou de l'Italie, tels que colonnes, sta« tues, frises, corniches et autres pièces, en marbre, en granit, en por« phyre, en serpentin etc., disposées symétriquement, et réunies en mas« ses pittoresques. . . . . . Ce genre d'architecture, loin d'être privé de « grâces, a au contraire quelque chose qui charme, par le jeu de ses por« tiques à jour, et par leur disposition pittoresque. On aime d'ailleurs à y « voir l'emploi d'objets précieux ou par la matière ou par le travail, et que « nous savons avoir déjà appartenus à d'anciens édifices ». *Millin, Diction. des Beaux-Arts.* Paris, 1806, T. I. pag. 68.

Non content d'avoir fait transporter dans sa nouvelle métropole tout ce qu'il y avait de plus précieux à Memphis, à Athènes et à Rome, Constantin le Grand voulut encore l'orner d'amphithéatres, d'hyppodromes, de cirques, de *forum*, de palais, de colonnes, et de plusieurs édifices dans le genre de ceux qui se voyaient à Rome, mais plus grands encore et plus somptueux. Il voulut néanmoins que le temple du vrai Dieu, dont il avait embrassé la religion, surpassât en grandeur tous ces édifices; et c'est dans cette intention qu'il fit construire la magnifique basilique (1) qu'il dédia,

(1) Le mot *Basilique* dérive des deux mots Grecs *βασιλεύς*, qui signifie *Roi*, et *οἶκος*, qui veut dire *maison*, ce qui signifie au total *maison du Roi*. Dans des tems plus anciens, on donnait ce nom aux lieux, où les Rois administraient la justice. Vitruve nous apprend que, de son tems, les basiliques fesaient encore partie des palais des grands; et il ajoute qu'elles doivent avoir la magnificence qui est propre aux édifices publics, *parce que c'est dans ces maisons que se tiennent les assemblées pour les affaires de l'état, et pour les jugemens etc.* Le nom de basilique fut encore conservé aux tribunaux, dans les tems que la justice n'était plus administrée par les Rois mêmes; et sous ce rapport, les basiliques de Rome méritent toute notre attention: car il ne nous reste rien de celles des Grecs, chez qui d'ailleurs il est encore douteux que ce genre d'édifice fût connu. Ces basiliques consistaient donc en une vaste salle, d'une forme alongée, partagée en plusieurs nefs ou corridors, de manière cependant que celle du milieu fût toujours la plus large. Les nefs latérales avaient deux rangs de portiques ou de colonnes. Le portique inférieur était pour les marchands: d'où l'on voit que les basiliques servaient en même tems pour l'administration de la justice et pour le commerce. Il faut consulter Vitruve à ce sujet. Constantin ayant donné la paix à l'église, les premiers temples Chrétiens furent construits sur le dessin des basiliques, et en empruntérent aussi le nom. Et certes, comme l'observe Galiani, l'idée de tribunaux était celle qui convenait le mieux à ces édifices sacrés, où les Evêques et les ministres ecclésiastiques, chargés de l'administration des sacremens, exerçaient une espèce de juridiction spirituelle, dont les effets visibles dans ces premiers tems se rapprochaient des effets de la justice temporelle, qui se rendait également dans les temples des Gentils. Deux motifs portérent les premiers fidéles à adopter la forme des basiliques, plutôt que celle des temples des Gentils. La première, c'est l'horreur qu'ils avaient pour tout ce qui pouvait leur rappeler les idées du culte et des usages des idôlatres; la seconde, c'est que l'intérieur des temples des Payens n'était pas d'une capacité suffisante pour recevoir un grand nombre de fidèles. Nul autre édifice d'ailleurs ne pouvait se prêter mieux

Temple de Sainte Sophie.

sous le nom de *Sainte Sophie*, à la Sagesse Divine (1). Soit que cette basilique ne fût pas encore assez vaste, soit que sa destruction eût été l'effet de quelque tremblement de terre, Constance fils de Constantin en fit construire une autre plus grande et plus magnifique à la même place. Cette nouvelle basilique fut incendiée en partie sous l'empire d'Arcadius, dans la sédition qui éclata contre S.t Jean Chrysostôme Patriarche de Constantinople; et elle fut de nouveau considérablement endommagée dans une autre incendie qui eut lieu sous l'Empereur Honorius. Théodose le Jeune la fit restaurer, et la remit dans un état non moins magnifique qu'auparavant. Mais l'an DXXX. de l'Ere vulgaire, et le V.e du règne de Justinien, elle fut encore la proie des flammes dans un affreux incendie qui détruisit une grande partie de la ville lors de la fameuse sédition des *Vittoriati*. Après avoir relevé la ville de ses ruines, et puni les auteurs de la sédition, Justinien jeta la même année les fondemens d'une basilique encore plus somptueuse que les précédentes, sous la direction des plus célèbres architectes de son tems, parmi lesquels on cite Antemius de Tralli et Isidore de Milet; et cette basilique est celle qu'on voit aujourd'hui, et qui a été convertie en mosquée (2). Mais pourtant elle n'est pas encore parvenue jusqu'à nous sans quelqu'altération : car la XXXII.e

que les basiliques aux usages du nouveau culte, et il n'y en avait aucun qui offrît en même tems plus d'analogie avec les idées du Christianisme, qui fût d'une plus vaste étendue à l'extérieur, ni plus magnifiquement décoré à l'intérieur: c'est d'aprés toutes ces considérations que l'église en adopta la forme et le nom. Constantin fit construire lui-même à Rome sur le mont Celius, où était son palais appelé Lateran, la première basilique Chrétienne, qui porte encore le nom de Basilique de S.t Jean de Lateran. Néanmoins il était en quelque sorte impossible que la construction de ces édifices ne se ressentit pas du goût qui dominait alors, et par conséquent de la décadence de l'art.

(1) τῇ Ἁγία Σοφία. *Filium namque Dei dicimus veram et incommutabilem sapientiam, per quam universam condidit creaturam.* Rupertus, liv. X. *de Divin. Offic.* chap. XV.

(2) *Hoc vero templum antea a plebe succensum, valde conspicuum atque admirandum ab ipsis fundamentis iterato extruxerat (Justinianus), magnitudinisque excellentia, et formae decore, et varietate metallorum ornatius reddens.* Agathias, liv. V. Voy. *Constantinopolis Christiana, sive Descriptio Urbis Constantinopolitanae etc. ex variis scriptoribus contexta etc.*, liv. III.

année du règne de ce dernier Empereur, un tremblement de terre en renversa l'hémicicle, sous lequel l'autel fut écrasé. Cet Empereur semblait avoir attaché toute sa gloire à la construction de ce temple; et le voyant achevé, il s'écria, dit-on, dans une espèce d'enthousiasme : *Salomon, je t'ai surpassé.* On rapporte que pour réparer plus promptement les dégats occasionnés par le tremblement de terre, il se servit de la statue d'argent que Théodose avait fait faire, et qui pesait sept mille quatre cent livres. Cette superbe basilique exigea néamoins d'autres réparations considérables sous l'empire de Basile le Macédonien, et plus encore sous celui d'Anne et de Jean Paléologue son fils (1).

*Description du temple de Sainte Sophie.*

De toutes les descriptions qui ont été faites de ce temple fameux, nous prendrons de préférence celle qu'en a donnée Milizia, qui nous parait la plus concise et la plus conforme à ce qu'en ont rapporté, non seulement les écrivains Bysantins, mais encore les voyageurs les plus dignes de foi. « La situation de ce temple (dit Milizia), est la plus heureuse de Constantinople; il est bâti sur une éminence qui s'avance un peu dans la mer, à peu de distance du sérail. L'édifice est presque carré, ayant 252 pieds de long sur 228 de large, et s'étend du couchant au levant. Au milieu s'élève une grande coupole de 108 pieds de diamètre, et percée de 24 fenêtres à sa circonférence. Cette coupole est supportée par quatre gros pilastres de travertin de 48 pieds d'épaisseur, et auxquels on a donné cette énorme dimension, pour résister aux tremblemens de terre qui sont fréquens dans ce pays (2). Sur ces piliers s'élèvent

(1) Codin, dans son livre *De constructione templi sanctae Sophiae* pag 76 et suiv., raconte que pour la construction de cette basilique, on fesait bouillir de l'orge dans de grandes chaudières, dont on prenait ensuite l'eau pour faire la chaux et le ciment; qu'il fallait que cette eau ne fût ni trop chaude ni trop froide, mais simplement tiéde, et qu'on mêlait avec la chaux de l'écorce d'orme coupée en petits morceaux. Il ajoute que l'extérieur du temple était enduit d'une autre espéce de chaux délayée avec de l'huile au lieu d'eau, pour lui donner plus de consistance et de ténacité. Nous laissons aux gens de l'art à décider de la véracité de ces assertions.

(2) La coupole, qui est la partie la plus considérable et la plus imposante de cet édifice, est flanquée de quatre grandes tours massives, qui ont été construites postérieurement, pour la préserver contre les tremblemens de terre. Pockock dit que ce temple présente à l'extérieur une forme grossière, et même qu'il a peu de magnificence.

quatre grands arcs en pleine cintre, à 142 pieds au dessus du pavé. Ces arcs sont surmontés d'une grande corniche, avec une balustrade au dessus. Cette balustrade sert de tambour au cintre de la voûte de la coupole, qui a en haut une ouverture recouverte d'une haute mais petite coupole, faite en forme de lanterne. Du pavé au centre de la coupole il y a 80 pieds. Entre les piliers en bas il y a une colonnade de 40 colonnes, de quatre pieds de diamètre chacune, et dont j'ignore la hauteur. Les chapiteaux de ces colonnes sont surmontés d'arcs, sur lesquels il y a 60 autres colonnes moins grandes, également surmontées d'arcs. Ces colonnades forment ainsi deux galeries, ou portiques pour les femmes, qui étaient alors entièrement séparées des hommes dans les églises. Les colonnes sont de marbres les plus précieux, quelques-unes sont de porphyre, d'autres de serpentin, et plusieurs en marbre blanc. Leur fût est presque sans contracture; mais les bases et les chapitaux n'ont aucun rapport avec les ordres Grecs, tant la bonne architecture était déchue tout près des lieux même où elle avait pris naissance, et où elle avait fait le plus de progrès. La grande coupole est flanquée de deux plus petites, également hémisphériques. Au fond, qui regarde l'orient, s'élève une demi-coupole, au dessous de laquelle était l'unique autel qu'il y eût dans ce temple, et à la place duquel il y a maintenant l'Alcoran. Le toit est tout en pierre, la coupole est ornée de mosaïques, et les murs sont décorés de peintures. On est étonné que les Turcs y aient laissé subsister tant d'images du Christ et de Saints, et n'aient effacé que les croix. Le pavé est incrusté de marbres précieux à fleurs de diverses couleurs, parmi lesquelles domine la couleur rose. L'entrée du temple est précédée d'un vestibule, ou place carrée, autrefois entouré de portiques, qui n'existent plus aujourd'hui. De ce vestibule on passe sous un portique aussi long que l'église, et de 36 pieds de largeur, lequel est soutenu par des pilastres au lieu de colonnes, et surmonté d'une autre portique. Neuf portes magnifiques en bronze avec leurs jambages en marbre, donnent accès du portique dans l'église. La porte du milieu est la principale. L'albâtre, le serpentin, le porphyre, le nacre de perle et la cornaline sont en quelque sorte prodigués tant au dehors qu'au dedans. Au milieu du vestibule il y avait une grande statue équestre en bronze, représentant l'Empereur Justinien. Quand on entre dans ce temple, on est frappé de sa grandeur et de tout son en-

semble. Mais les contre-forts dont il est entouré au dehors lui donnent un air maussade, et la façade en est mesquine. Pour subvenir aux frais de la construction de ce temple, Justinien s'empara du traitement des professeurs qui enseignaient les sciences, créa de nouvelles impositions, et fit prendre le plomb des tuyaux de toutes les fontaines pour former le toit de la coupole. Mais à peine l'édifice était achevé, qu'un grand tremblement de terre renversa de fond en comble cette superbe coupole: Justinien ne tarda pas à la faire relever, et voulut, dit-on, qu'elle fût composée de pierres ponces pour être plus légère. Depuis que les Turcs ont converti cette église en mosquée, ils ont construit devant sa façade quelques *Turbe* en marbre, qui sont des espèces de chapelles avec des coupoles, destinées à servir de sepulture aux jeunes Princes Mussulmans. Aux quatre coins de la grande mosquée ils ont également élevé quatre minarets ou espèce de clochers isolés, assez hauts, et qui ont l'air de mâts de vaisseau. Les Turcs qui ne font point usage de cloches, montent au haut de ces minarets à des heures fixes, et y chantent certaines chansons, qui sont le signal pour appeler le peuple à la prière. Sainte Sophie a servi de modèle à toutes les autres mosquées qui ont été successivement bâties à Constantinople. Celle de Soliman est moins grande, mais les proportions en sont plus belles. Toutes ces mosquées sont achevées et isolées; elles sont placés sur le devant de grandes rues et sur les côtés: avantages précieux, qu'on pourrait aussi procurer à nos églises (1).

(1) Milizia, *Memorie degli architetti ec.*, Tom. I. pag. 105 et suiv. Voy. aussi Winkelm. *Storia ec.* Tom. III. pag. 4. Nota (E).

Ce monument, qu'on peut regarder comme le dernier et le plus parfait de ceux qui ont été élevés dans le bas empire, est aussi celui qui a eu le plus d'influence sur le sort de l'architecture, et sur la forme des nouveaux temples, depuis le rétablissement des communications entre la Grèce et l'Italie. Constantinople, dont les édifices ne seraient point à préférer aujourd'hui aux constructions gothiques, donnait alors la loi à toute l'Europe en fait de beaux arts. En copiant avec beaucoup de sagacité pour leur église de S.t Marc tout ce qu'ils trouvèrent de mieux dans la distribution de Sainte Sophie, les Vénitiens ne purent s'empêcher de copier en même tems le mauvais goût qui dominait dans sa décoration intérieure. L'église de S.t Marc peut être considérée en partie comme une copie de celle de Sainte Sophie, et comme la première qui ait éte construite en Italie avec des voûtes inclinées hors de la ligne d'à plomb du

*Façade du temple de Sainte Sophie.*

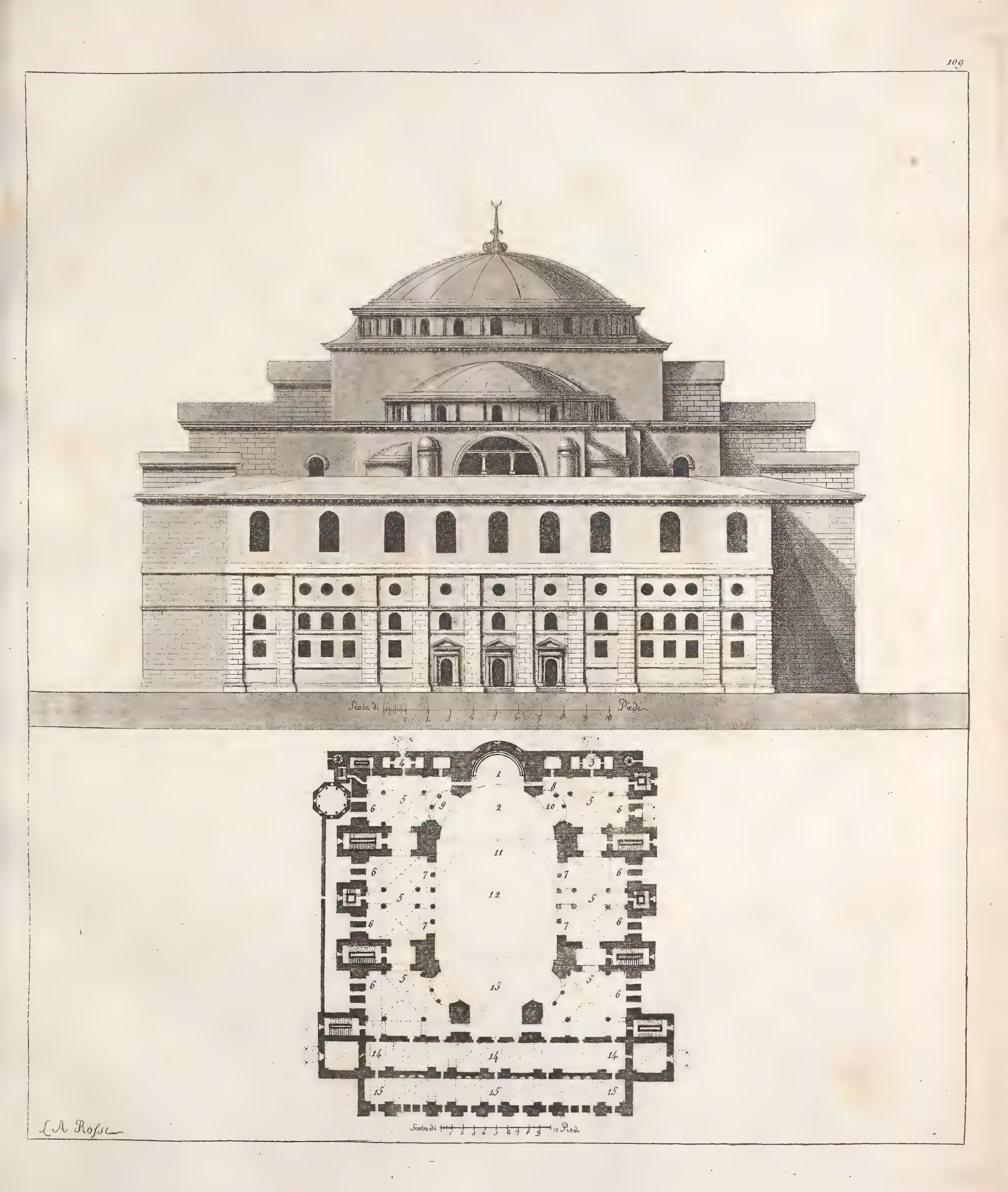
La planche 109 présente la façade de cette église, d'après le dessin qu'en a tracé M.r Boscher, Français, architecte renommé; et au dessous on voit le plan de la *Constantinople Chrétienne* de De-Fresne De-Cange, mais plus en petit, et réduit avec plus de précision sur celui qu'on en trouve dans l'ouvrage d'Agincourt. Le n.° 1 indique le sanctuaire (1), appelé ordinairement par les Grecs Βῆμα, et par les Bysantins la grande *Absyde*. C'était la première des trois parties principales de l'église. Le n.° 2 est la *Soglia* ou l'*Entrée*, que, dans un Grec barbare, les Bysantins appellent *Solea*, qui était l'espace compris entre la balustrade du sanctuaire, et la *Nef*, ou le lieu destiné au peuple. Le n.° 3 est le *Diaconico maggiore*, qui répond à la sacristie de nos églises, et a pris ce nom de l'usage qui imposait anciennement aux diacres l'obligation d'avoir soin des ustensiles sacrés (2): on l'appelait aussi Decanico, parce que c'était comme le Tribunal où venaient siéger les Pontifes lorsqu'ils avaient à juger quelqu'ecclésiastique. Le n.° 4 est le Σκευοφυλάκιον ainsi appelé, parce qu'on y gardait les choses sacrées, et surtout les vases les plus précieux: on y conservait aussi les brancards, ou lits funéraires dont on se servait dans les funérailles des Princes, et qui étaient faits de matières précieuses, et décorés avec beau-

*Son plan, et ses parties.*

mur, et qui servent d'appui à la voûte du milieu. M.r Quatremère est en outre d'avis que c'est de l'église de S.t Marc qu'on a pris l'idée, qui depuis a été mise à exécution dans la construction de S.t Pierre de Rome, d'entourer la grande coupole d'une église d'autres coupoles plus petites, pour leur donner une forme pyramidale. On rapporte que, pour égaler dans son église de S.t Marc la magnificence et la richesse de Sainte Sophie, la république de Venise fit une loi qui obligeait tous les vaisseaux Vénitiens destinés au commerce du levant, à se charger en retour de colonnes, de statues, de bas-reliefs, de marbres et autres matériaux de prix, pour la construction de son nouveau temple.

(1) Il faut voir ici ce que nous avons dit de la distribution intérieure des églises Grecs à l'article de la *Religion*, pag. 564 et suiv.

(2) Il semble que le lieu appelé *Diaconicon* servait aussi de prison pour les ecclésiastiques: car voici ce que le Pontife Grégoire II. écrivait dans sa II.e épitre à Léon Isaure dans le VII.e Synode: *Pontifices, ubi quis peccarit . . . . . . eum tanquam in carcerem, in Secretaria, Sacrorumque Vasorum aeraria conjiciunt, in Ecclesiae Diaconica, et in Cathecumena ablegant.* C'est aussi dans le sens de prison ecclésiastique que Cujas prend le *Diaconicon* dans son commentaire de la XXX.e loi du Code de Théodose, *De Haeres.*


Scala di 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Piedi
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
Scala di 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Piedi
L.A. Rossi



coup de luxe et de magnificence. Le n.° 5 présente les *Aule* ou chambres, dont Paulin nous explique l'usage dans sa XII.e lettre, où il parle du temple de S.t Felix de Nola en ces termes: *Cubicula intra porticus quaterna longis Basilicae lateribus inserta, secretis orantium, vel in lege Domini meditantium, praeterea memoriis religiosorum ac familiarum accommodatos ad pacis aeternae requiem locos praebent.* Ces chambres se trouvaient de chaque côté entre les quatre plus grands pilastres. Quelques écrivains estimés, pensent que c'est de ces espèces de chambres dans les anciennes basiliques, qu'est venu l'usage des chapelles dans les temples modernes. Une de ces chambres supérieures était destinée à l'Empereur, qui l'occupait durant le service divin. Le n.° 6 indique les portiques où les galeries qui s'étendaient le long des *aule*. Le n.° 7 offre les portiques à deux étages, savoir; l'inférieur pour les hommes, et le supérieur pour les femmes. Le n.° 8 est le siège de l'Empereur; le n.° 9 l'autel appelé *Prothesis* ou *table de proposition*; le n.° 10, l'autel dit *Diaconicon*, ou table des diacres; le n.° 11 le lieu de *l'Ambone*; le n.° 12 le lieu destiné au peuple, ou la *Nef* proprement dite, qui est la seconde des parties principales composant la basilique, au dessus de laquelle s'élève la grande coupole; le n.° 13, la *Soglia*, ou le vestibule de la nef; le n.° 14 le *Pronao*, appelé par les Bysantins *Nartex e Ferula*. Cette dernière partie était un portique intérieur, entre le commencement de la nef et le vestibule de la façade; ce portique formait la troisième des principales parties du temple, et était le lieu que les canons assignaient aux pénitens (1). Le n.° 15 est un vestibule. M.r Du-Fresne traite avec beaucoup de critique et d'érudition de toutes ces parties, et autres encore moins importantes dans sa *Constantinople Chrétienne*, à laquelle par conséquent nous renvoyons nos lecteurs. La planche 110 représente l'intérieur de la même basilique tel qu'il est aujourd'hui (2), et dans *Son intérieur.*

(1) *Unam habent in vestibulo porticum, nomen ex Narthece, seu ferula idcirco nactam, quod longissime porrigatur.* Procopius, liv. I. *De Aedif.* chap. IV. *Altera succedit porticus, quae a Narthece, seu ferula ideo, mea quidem sententia, nomen habet, quia angusta est.* Id. liv. V. chap. VI.

(2) Cette planche est prise du grand ouvrage de M.r d'Ohsson, intitulé *Tableau général de l'Empire Othoman.* On sait que Mahomet II. convertit en mosquée ce temple magnifique, le même jour où il arbora ses drapeaux sur les murs de l'ancienne métropole de l'empire d'orient.

lequel on admire plus la richesse des ornemens, que le goût qui a présidé à leur distribution. « Les proportions des colonnes, dit « M.r d'Agincourt, pèchent contre les bons principes: les cha- « piteaux sont pour le moins singuliers, et aucun entablement « n'en couronne les arcs. Tout enfin, dans la décoration du tem- « ple de Sainte Sophie, annonce la décadence, qui, dans le VI.e « siècle, s'étendit rapidement sur cette partie „.

*Exemples d'édifices lors de la décadence de l'art.*

Nous avons tâché, toujours en prenant pour guide M.r d'Agincourt, de réunir dans la planche III diverses parties d'édifices appartenant à différentes époques de la décadence de l'art; et comme il ne reste en Grèce que fort peu de monumens de ce genre, nous avons eu recours à ceux qui ont été élevés ailleurs à la même époque par des architectes Grecs. Le n.° 1 présente le plan et la coupe du portique, qui s'étendait le long de la façade du temple du Soleil à Palmire: édifice construit dans le III.e siècle sous Aurélien et Dioclétien *(1)*. « Les colonnes multipliées et inutiles, dit encore « M.r d'Agincourt, qui en composent la décoration, annoncent le « premier instant de la décadence de l'art en orient „. Le n.° 2 est une partie principale du même temple. Quoique ce morceau d'architecture ne soit pas tout-à-fait à dédaigner pour l'exécution, les ornemens dont il est surchargé y répandent néanmoins une sorte de confusion: défaut qui marque l'époque de la décadence, comme nous venons de le remarquer. Le n.° 3 est une *citerne*, ou grand réservoir d'eau, qui se trouve à côté de l'église de Sainte Sophie, et dont on attribue la construction à Constantin. On l'appelait la citerne basilique, ou *citerne royale*, et elle surpasse de beaucoup en grandeur et en magnificence la *piscine admirable* de Pozzolo. Selon Gillius, qui la visita vers le milieu du XVI.e siècle, elle a 336 pieds de long sur 182 de large: les murs et la voûte sont en briques liées avec une espèce de mortier qui s'est bien conservé, et la voûte est soutenue par 336 colonnes en marbre, qui forment 12 rangs dans la largeur et 28 dans la longueur (2). Le n.° 4 of-

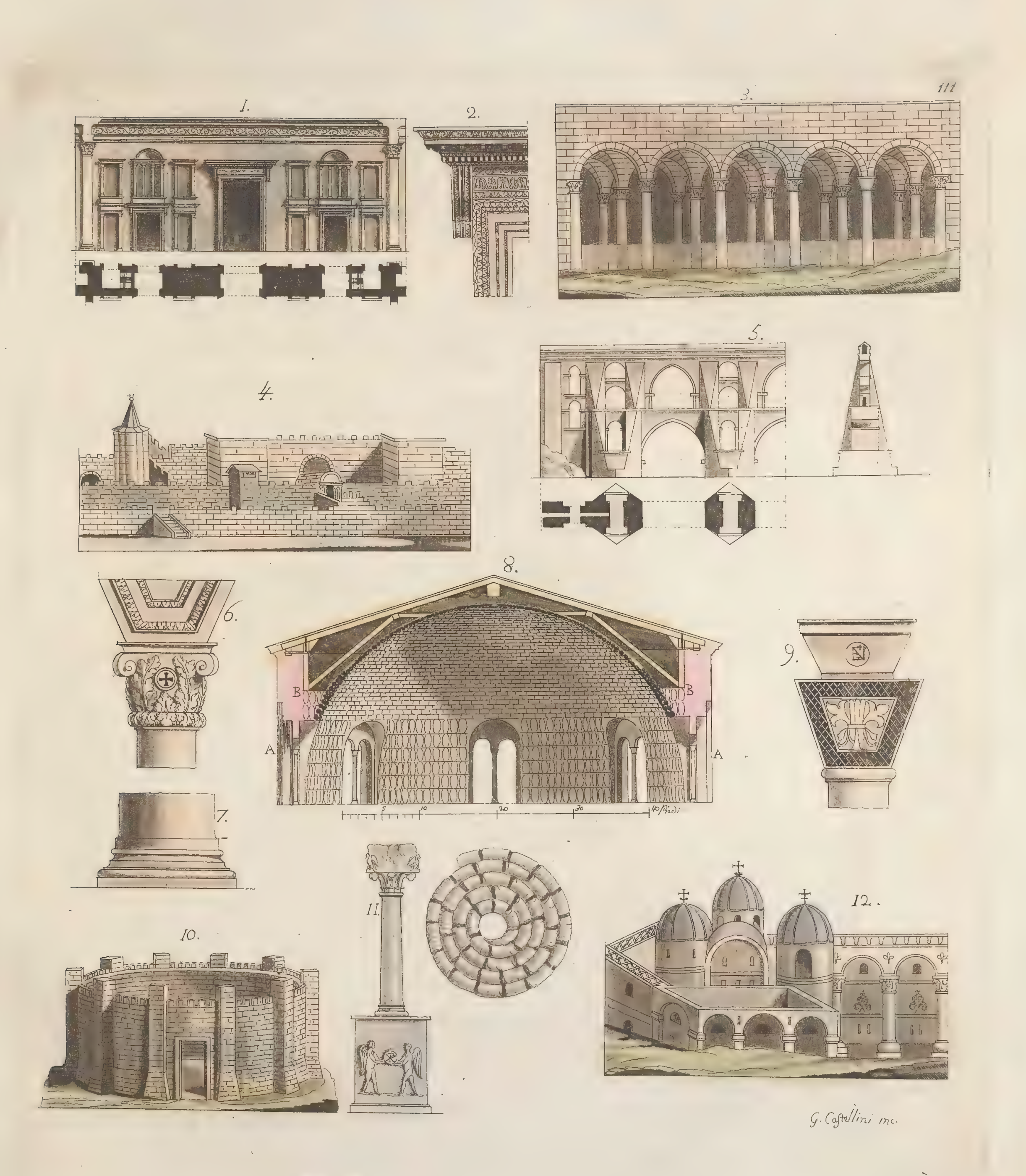
*Plan et coupe du temple du Soleil à Palmire.*

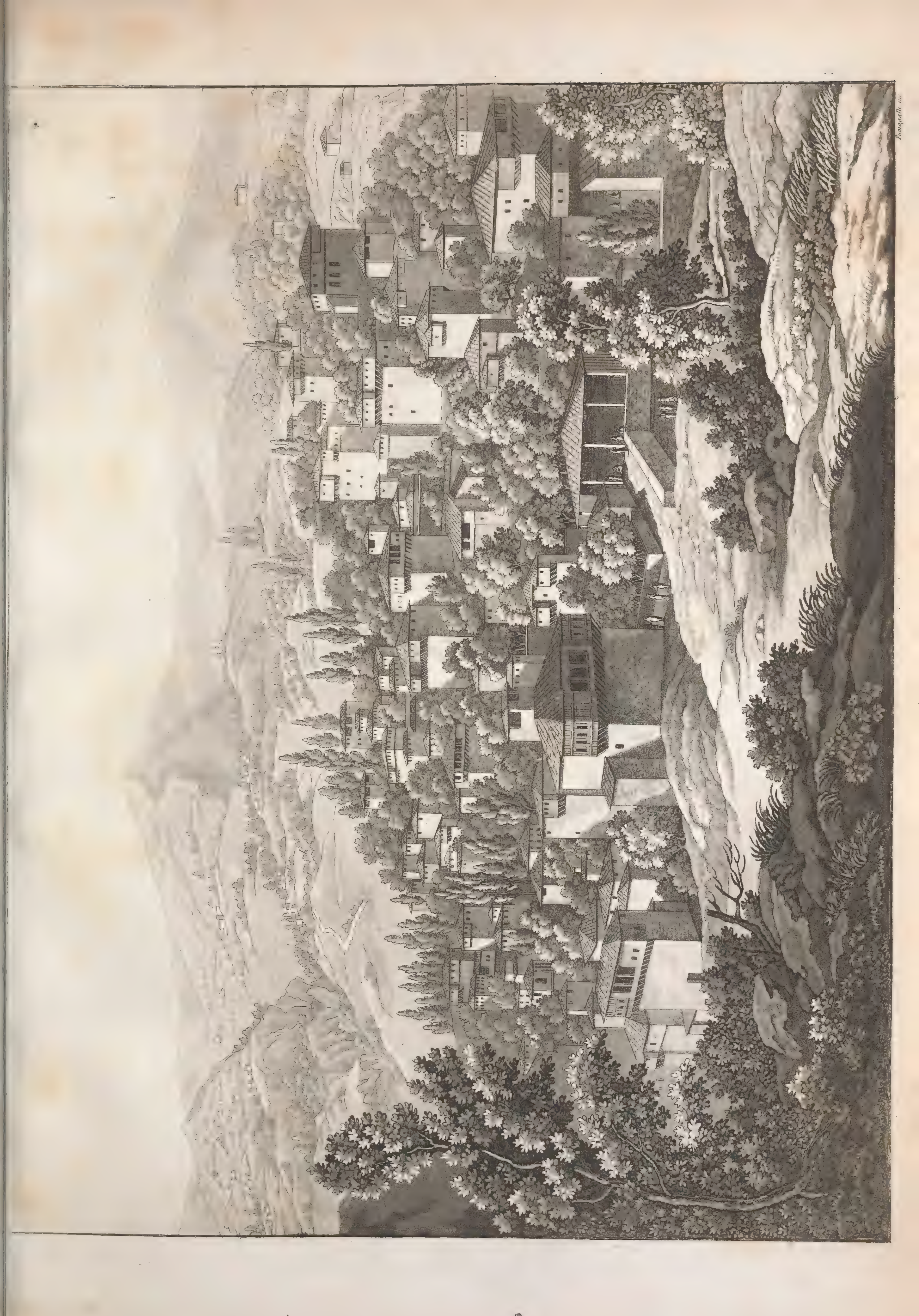
*Citerne de Constantinople.*

Depuis lors elle devint comme la mosquée cathédrale, ou le principal siége de la religion Mahométane.

(1) *The Ruins of Palmyra*, London, 1753, Pl. VI.

(2) Comidas, *Descrizione topografica di Costantinopoli.* Bassano, 1794, in 4.° pl. X. pag. 34. Gyllius, *De Topographia Constantinopoleos*, liv. IV. Castellan. *Lettres sur la Grèce, l'Hellespont et Constantinople etc.*


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
B
B
A
A
5
10
20
30
40 Piedi
9.
10.
11.
12.
G. Castellini inc.



fre un pan des murs de Constantinople, dans lequel se trouve la porte que fit construire l'Empereur Théodose, et à laquelle les Grecs du bas empire ont donné le nom de *porte dorée.* Elle est adossée aux restes d'un arc de triomphe, et couverte d'un double mur, avec une tour carrée de chaque côté. On y voit encore deux colonnes d'ordre corinthien, et quelques restes de la frise et de la corniche. Le nom de *porte dorée* a été donné, à diverses époques, à celle des portes des grandes villes qui l'emportait sur toutes les autres en magnificence. Le n.° 5 présente le plan et l'élévation de l'acqueduc de Purgos près de Constantinople, dont quelques écrivains attribuent la construction à Justinien, et d'autres à Andronicus Comnène. Sa plus grande hauteur est de 107 pieds, et sa longueur totale de 120 toises. Ce monument mérite une attention particulière par la réunion qu'il présente des arcs sémi-circulaires avec les *terzo-acuti.* M.r d'Agincourt n'est pas éloigné de croire que cette réunion ne soit l'effet des réparations qui ont été faites en divers tems à cet édifice. Le n.° 6 est le chapiteau d'une colonne de l'église de Sainte Sophie. Il est décoré de deux rangs de feuilles d'acanthe: celles du bas sont plus petites et se recourbent sur le colarin, tandis que celles du dessus semblent tendre à envelopper les racines des caulicoles sous les angles de la cymaise, qui reçoit immédiatement et sans aucune imposte les premiers voussoirs. Le n.° 7 est la base d'une autre colonne du même temple; elle parait surchargée de membres. Le n.° 8 offre la coupe de la coupole de l'église de S.t Vital à Ravenne. Cette église fut bâtie dans le VI.e siècle sous Justinien, et est probablement l'ouvrage d'architectes Grecs. La coupole est d'une construction des plus singulières; c'est un composé de vases ou de tubes de terre cuite, disposés de la manière suivante. La partie inférieure A, A de la voûte, depuis son commencement jusqu'à la sommité des fenêtres qui ont la forme d'un arc, c'est-à-dire jusqu'à la hauteur d'environ 12 pieds, est composée de plusieurs rangs de ces vases, qui ressemblent à des urnes. Ils sont placés perpendiculairement les uns sur les autres, de manière que la pointe de celui de dessus s'emboîte dans l'orifice de celui de dessous. Le reste de la coupole, depuis l'arc des fenêtres jusqu'au sommet, se compose d'un double rang de tubes plus petits disposés à-peu-près horizontalement, et en quelque sorte enfilés les uns dans les autres, de manière à former une spirale, qui commence au dessus des fenê-

*Murs de Constantinople.*

Porte dorée.

*Aqueduc de Purgos.*

*Chapiteau de Sainte Sophie.*

*Base d'une colonne.*

*Coupole de Saint Vital à Ravenne.*

tres, et va, en s'élevant insensiblement, aboutir à un point du milieu, comme on peut le voir par le plan géométrique de cette coupole. Vers les côtés de la voûte B, B, cette spirale est renforcée d'un second rang des mêmes tubes, et par plusieurs autres rangs d'urnes disposées verticalement. Cette construction, qui est extrêmement légère, est recouverte d'un ciment qui lui donne une solidité, qu'une révolution de douze siècles n'a encore pu altérer. Le n.° 9 est un des chapiteaux de la même église, qui sert de point d'appui à une espèce d'architrave et d'imposte, sur lesquels est sculpté un monogramme. Nous observerons qu'il règne une si grande variété entre les chapiteaux de la même église et ceux d'autres monumens Grecs du moyen âge, qu'il est très-difficile de trouver un édifice, où les chapiteaux aient la même forme et les mêmes ornemens (1). Le n.° 10 est une prison circulaire, copiée sur les peintures d'un précieux *Menologue Grec* de la Bibliothèque du Vatican, qui est un manuscrit du IX. ou X.ᵉ siècle. Les miniatures des anciens manuscrits, comme nous l'avons observé ailleurs, peuvent en quelque sorte suppléer au défaut de monumens. Le n.° 11 est un fragment de portique. Le n.° 12 présente l'extérieur d'une église Grecque avec son cimetière entouré de portiques. Ces deux numeros sont pris du même manuscrit. Le peu de monumens que nous venons de rapporter suffira pour donner une idée de l'architecture Bysantine, et de l'état de cet art dans les différens siècles de l'empire d'orient (2).

*Chapiteau.* *Prison.* *Portique.*

*Architecture des Grecs dans les tems actuels.*

Il est aisé de voir, d'après tout ce qui vient d'être dit, que la décadence de l'architecture Grecque suivit celle de l'empire de Bysance, et les progrès de l'architecture Sarrazine et Gothique qui s'établit dans le moyen âge; mais que pourtant, le sentiment du beau ne s'était pas tout-à-fait éteint, surtout à Constantinople. Il faut même avouer, qu'au milieu de la corruption générale, l'Italie fut redevable aux architectes Grecs, qui y étaient réfugiés ou de passage, de la première reforme du style gotico-barbare, ou de

(1) Voyez d'Agincourt, *Architecture*, Pl. XXIII.

(2) Nous n'avons point parlé, dans cette dissertation, des chemins publics, des acqueducs, des amphithéâtres, des cirques et des arcs de triomphe, ces sortes de constructions étant particulières aux Romains. Que si l'on voit encore les restes de quelques-unes en Grèce, il faut les attiribuer aux Romains, et même à l'époque où la Grèce était tombée sous la domination des Empereurs.

l'arabe-tudesque. Mais après que la Grèce fut devenue la proie des Turcs, l'état d'avilissement et d'oppression auquel elle fut réduite y fit disparaître presque toute idée de goût. C'est pourquoi on chercherait envain chez les Grecs modernes quelqu'édifice d'une construcion un peu remarquable. Contens de pouvoir montrer aux étrangers les restes épars des fameux monumens qui couvraient de leur ombre le sol sacré de l'Attique, de la Béotie et de l'Argolide, ils habitent d'humbles demeures sous la dépendance des Turcs. Ce ne serait pas sans s'exposer aux dangers les plus graves, qu'ils tenteraient d'élever parmi ces barbares quelqu'édifice d'une masse imposante, ou qui se distinguât au dehors par une apparence de somptuosité. Il n'en faudrait pas davantage pour éveiller la cupidité de l'avide Ottoman: l'élégance et le bon goût lui fourniraient bientôt des motifs d'accusation contre le malheureux propriétaire, qui serait aussitôt déclaré coupable, et dépouillé. Athènes, Thèbes et autres villes jadis si célèbres, ne présentent plus maintenant que de misérables chaumières, ou des habitations basses, informes et dans le goût Sarrazin: genre de construction auquel plusieurs Grecs riches d'aujourd'hui ont dû se conformer par crainte ou par adulation. « La moderne Corinthe, dit Pouqueville, que les Grecs ac- *Etat actuel de Corinthe.*
« tuels appellent *Coxto*, se compose de trois cent soixante-dix-sept « maisons dispersées par groupes au milieu de champs cultivés, « et sur le chemin qui conduit à la citadelle. Les intervalles sont « remplis, mais à de grandes distances, par les minarets des mos- « quées, qui s'élèvent comme des obélisques, entourés de cyprès, « emblême du deuil général de la florissante Corinthe ». Cet écrivain ajoute qu'il règne en hiver à Corinthe un affreux silence, et que les champs qui séparent ses maisons les unes des autres, leur donnent l'aspect de grosses fermes entourées de leurs domaines (1). « Il n'est pas douteux, dit le même auteur, que les Archontes « Grecs ne voient dans leur franchise que la faculté de se met- « tre à la place des Turcs. Dans les villes où ils commandent ex- « clusivement, il n'est pas possible de s'apercevoir qu'un meilleur « goût préside à leurs constructions. Les rues sont, comme autrefois « sales et sans niveau; et peut-être ont-ils conservé les anciennes « distributions dans leurs maisons qui semblent des cloîtres. A l'au- *Maisons des Grecs modernes.*

(1) Pouqueville, *Voy. dans la Grèce*, *Paris*, *Firm. Didot*, 1820, (2.e edit.) Tom. IV. pag. 32 e 432.

« tel de Jupiter Hercéen, qui était dans les cours, on a substitué « la loge d'un dogue, dont les dents ont toujours eu contre les « voleurs plus d'efficacité, qu'une vaine divinité. On trouve à « l'entrée de la cour un *cafaz*, ou fenêtre, avec un sopha mas- « qué par une jalousie, derrière laquelle on peut voir les passans, « sans en être vu (1). Le rez-de-chaussée sert ordinairement de « cave et de magazin pour les provisions. Le premier étage est « partagé dans toute sa longueur par une galerie, ou portique « ouvert en dehors, et surmonté d'un toit saillant qui le met à « l'abri des intempéries de l'air; cette *galerie* communique à tous « les appartemens, dont le plus éloigné est le *gynécée*, ou l'ap- « partement des femmes. A l'extrémité est une espèce de ter- « rasse ou de belvédère entouré d'une vigne, où toute la fa- « mille couche en été auprès de son chef (2). Les domestiques, du- « rant cette saison, dorment sous les portiques, ou au milieu des « cours. Les paysans dressent leurs lits sur des espèces d'écha- « fauds en plein air; quelquefois ils les établissent dans le feuillage « des arbres, où ils sont exposés à tous les vents; ou bien ils se « font une espèce de lit suspendu, et qui ressemble à un nid d'ai- « gle. . . . . Près du *gynécée* sont les bains chauds, où les femmes « passent une grande partie du tems à se peigner, à se faire frotter « avec des huiles odoriférantes, à se peindre les sourcils et les « yeux, à s'épiler, et à entendre des contes. Le cénacle des Ar- « chontes, qui est vis-à-vis l'habitation des femmes à l'autre ex- « trémité de la maison, n'est plus parfumé d'encens, comme dans « les tems où les Grecs appelaient la volupté à leurs fêtes ».

Telles sont également les descriptions qu'on trouve des maisons des Grecs modernes dans les lettres de Guys, et dans le voyage récent et vraiment classique de Dodvell. Voici ce que dit ce dernier de la maison d'un Archonte de Libadie, ville de la Phocide. « Nous arrivâmes à la maison de l'Archonte Jean Logo- « theti, où j'avais déjà eu l'hospitalité, et duquel je reçus en- « core cette fois toutes sortes de marques d'attention et d'amitié. « Il venait d'achever une grande et magnifique maison, qui n'é- « tait que commencée lors de mon premier voyage en Grèce.

*Maison d'un Archonte de Libadie.*

(1) L'usage des grilles et des jalousies était établi chez les orientaux dès l'antiquité la plus reculée. *Prov.* VII. 6. *Cantiq. Salom.* VII. 6. IV. Reg. I. 2.

(2) Cette espèce de terrasse s'appelle *Crevata*, du mot Grec κρεββάτιον, qui veut dire lit, et équivaut au *cubiculum* extérieur des Romains.

« Ses amis ne cessaient de lui reprocher son imprudence et sa témérité: car les Grecs se font un point essentiel de politique de cacher leur opulence sous les apparences de la pauvreté. Et en effet l'état d'un Grec qui semble être au dessus de la médiocrité, excite contre lui la cupidité des Turcs, et accélère souvent sa ruine. Le frère de cet Archonte avait été décapité à Constantinople, ses richesses ayant eté jugées assez considérables pour être confisquées au profit du Sultan; et on lui eut bientôt trouvé des délits, pour justifier cette disposition tyrannique. La maison de Logotheti nous offre un bel échantillon des constructions de meilleur style chez les Grecs modernes; et l'on peut dire que, sous un certain aspect, elle ressemble à celles des anciens Grecs. Une porte double, ou à deux impostes ( le *πυλαι ερκειοι* des anciens) donne accès à la cour ou à l'*αυλη*, de chaque côté de laquelle il y a une espèce de corridor, qui est le *αιθουσαι* d'Homère. La cuisine et autres lieux de service sont au rez-de-chaussée. Les escaliers, qui sont en dehors de la maison, conduisent à un portique supérieur, large et ouvert, où l'on peut se promener et prendre l'air lorsqu'il pleut. Attenant ce portique ou galerie se trouvent les appartemens qui sont de deux espèces; les uns pour les hommes, et les autres pour les femmes: ce ont l'*ανδρων*, ou *ανδρωνιτος*, et le *γυναικειον*, ou *γυναικωνιτις* des anciens. Le mur qui sépare la maison de la rue, et où est l'entrée, était autrefois le *προδομος*, ou *προαυλιον* (1) ».

Nous nous réservons, à l'article où nous traiterons des mœurs privées des Grecs modernes, de donner le dessin de l'intérieur de quelques-unes de leurs habitations. En attendant, et pour que nos lecteurs aient au moins une idée de leur construction extérieure, nous avons cru à propos de rapporter à la planche 112 la vue de Portaria, bourgade qui se trouve sur le mont Pelion. Cette montagne est parsemée d'environ vingt-quatre villages, qu'on pourrait regarder comme autant de bourgs riches et considérables, habités pour la plupart par des Grecs entreprenans, hardis et d'une stature athlétique, Portaria, qui est peut-être le plus grand de ces bourgs, est situé sur le flanc méridional du mont au milieu d'une quantité d'arbres de diverses espèces, qui forment des allées et des *Vue de Portaria.*

(1) *Classical, and topographical Tour through Greece etc. by Edward Dodwell.* London, 1819, vol. I. pag. 211 et suiv.

berceaux, à l'ombre desquels on jouit d'une fraicheur délicieuse ; et l'on voit couler le long des chemins une infinité de ruisseaux, qui serpentent sous le feuillage de grands platanes, et de la vigne dont les branches sont suspendues en festons. La nature, dans ce lieu de délices, se montre sous les formes les plus pittoresques à l'homme voluptueux, en même tems qu'elle offre les images les plus séduisantes aux âmes tendres, et les charmes du repos à ceux qui recherchent ses douceurs. « Il n'y a peut-être pas de lieu au monde, « dit M.r Dodwell, plus propre que celui-ci à réveiller l'imagina- « tion, et à récréer l'œil par une aussi grande profusion d'objets « enchanteurs. Les souvenirs de l'antiquité se présentent à chaque « pas, et l'abondance semble sortir comme spontanément et presque « sans culture du sein de ce sol heureux (1) ».

*Couvent de Sainte Marie en Valachie.*

Néanmoins, l'architecture Grecque, surtout dans les édifices sacrés, a moins conservé en orient de sa forme primitive, que dans les pays où le Turc n'exerce point sa puissance despotique. Nos lecteurs ne seront pas fâchés sans doute d'en voir une preuve à la planche 113, où nous avons représenté une des perspectives du fameux couvent et de l'église de Sainte Marie en Valachie, d'après le dessin qu'on en trouve dans le magnifique ouvrage d'Ainslie et de Mayer, que nous avons cité ailleurs. « A environ une « journée de la ville de Pitessi (ainsi qu'il est dit dans les ex- « plications des planches de cet ouvrage), et suivant le cours de « l'Argis, on voit le superbe et vénérable couvent de Sainte Marie, « appelé par les Valaques Sainte Marie *curle d'Argis*, à cause « de sa situation le long de cette rivière. Il consiste en deux « cours spacieuses, dont l'une représentée à la planche ci-jointe, « renferme une belle église bâtie en pierre décorée de coupoles, « et surmontée d'une triple croix, probablement comme un emblê- « me de la Trinité. On conserve dans cette église plusieurs monu- « mens des anciens despotes de la Valachie, qui fesaient, dit-on, « leur résidence dans un château fort situé sur une éminence, « à environ une lieue du couvent, et dont on voit encore des restes « considérables. Ce couvent est en grande vénération parmi les ha- « bitans de la province, ainsi que chez les Turcs, qui l'ont res- « pecté même en tems de guerre. Il est habité par des moines « Grecs ou Calogers, qui y sont logés commodément, et y traitent « les étrangers avec beaucoup d'hospitalité. Chishull, qui a visité

(1) Dodwell etc. vol. II. pag. 89.


113.
G. Castellini inc.

« plusieurs maisons religieuses de ces contrées, dit qu'elles sont gé-
« néralement belles, bien bâties, richement décorées et couvertes
« de peintures; et que dans la plupart il y a des cloches, quoique
« dans plusieurs districts on ne connaisse que l'usage des *planches* qui
« est commun chez les Grecs en Turquie, où les cloches ne sont
« point permises. Le portique est tout barbouillé de peintures
« superstitieuses. . . . . On a particulièrement représenté dans
« cette planche les figures des moines et des servans du couvent.
« Parmi les plus petites on voit des pélerins, auxquels un moine,
« comme cela arrive souvent, tient des discours religieux sous une
« petite coupole soutenue par quatre colonnes devant l'église ».

*Architecture militaire et navale.*

De l'architecture civile, nous passerons maintenant à l'architecture militaire et navale. Quant à la première, ou à l'art de fortifier les villes, et de fabriquer des machines de guerre, nous en avons suffisamment discouru à l'article de la *Milice*. Nous y avons aussi fait la remarque, que dans les tems historiques même, les Grecs avaient fait peu de progrès dans cet art, qui se bornait peut-être à donner le plus de régularité possible aux pierres, dont les murs et les tours étaient construits (1). Nous ne pouvons donc que renvoyer nos lecteurs à cet article, et nous nous contenterons d'ajouter ici que le Pyrée même, le triple port d'Athènes, était moins célèbre par ses fortifications et les murs qui l'entouraient, que par ses cinq portiques, par ses trois temples magnifiques consacrés à Jupiter, à Minerve et à Vénus, et par la fameuse Bibliothèque d'Apellicon. On ne peut guère prêter foi à ce que quelques écrivains ont raconté de sa merveilleuse tour, qui, quoique construite en bois, ne put être incendiée par Sylla, toutes les pièces en ayant été revêtues d'une préparation d'alun, qui ne permettait point à la flamme de s'y attacher. Les restes des murs qui joignaient anciennement ce port à la ville, et dont on voit les débris épars sur le rivage, consistent en grosses pierres cubiques, dont celles qui en formaient les fondemens, étaient jointes les unes aux autres avec des crampons de bronze (2). Pour ce qui est de l'architecture navale, nous en parlerons plus à propos à l'article de la navigation et du commerce. Nous ne voulons pourtant pas terminer cet article, sans dire quelque chose des jardins des anciens Grecs: car la manière de les ordonner entre aussi dans le domaine des beaux arts, le but qu'on s'y propose étant

*Jardins.*

(1) Milizia etc. pag. 234 et suiv. et 302 et suiv.
(2) Voyez Dodwell, ibid. pag. 449.

également d'imiter les beautés de la nature. Cet art tient particulièrement à l'architecture, attendu qu'il exige, comme elle, des calculs et des essais, et qu'il n'a d'autres principes que le bon goût, et cette rectitude de jugement qui le fait adapter aux dispositions des lieux.

*Goût des orientaux pour les jardins.*

Les orientaux eurent dans tous les tems un goût particulier pour les jardins. A qui sont inconnues les traditions de l'antiquité sur les magnifiques jardins de Babylone ? Xénophon fait souvent mention, dans l'histoire de ses expéditions, des grands et délicieux jardins qu'il avait vus en Perse. Salomon, nous peint dans son cantique un charmant jardin parsemé de fleurs, d'arbres à fruits, de végétaux aromatiques, avec des fontaines, des ruisseaux, des bosquets et des collines délicieuses. Il parait en outre que ces jardins renfermaient des maisonnettes qui offraient d'agréables retraites surtout dans les grandes chaleurs de l'été ; et telles étaient peut-être les maisons de délices dont parle Ezechiel (1). On voit clairement par ses descriptions, que l'objet principal qu'on se proposait dans la formation de ces jardins, était d'imiter la belle nature, et que par conséquent ils ressemblaient beaucoup à ceux que nous appelons improprement jardins Anglais; genre dans lequel en laissant la nature libre, sans la tourmenter par des moyens artificiels pour former des allées monotones, des boulingrins bien compassés, des berceaux où les arbres sont forcés à s'écarter de leur accroissement naturel, et mille autres semblables bagatelles, l'artiste prend ce que cette même nature offre de plus attrayant dans l'immense variété des campagnses, des vallées, des montagues, des fleuves, des lacs etc. pour en former un tout renfermé dans une même enceinte. Le climat délicieux qu'habitaient les Grecs, ne pouvait d'ailleurs que leur inspirer le goût des beautés de la nature. C'est de là peut-être que leur venait le respect qu'ils avaient pour les bois sacrés, et même pour les arbres qui annonçaient une grande vétusté. Le bois de platanes qui était près de Fera en Achaïe, et celui de chênes près d'Alalcomena en Béotie, étaient en grande vénération à cause des arbres antiques qui s'y trouvaient, et dont quelques-uns pouvaient couvrir de leur ombrage un grand nombre de convives. Il y avait dans l'acropole d'Athènes, et dans l'île de Délos, deux oliviers qu'on révérait pour leur antiquité.

(1) *Cantic. Canticor.* II. v. 1. IV. v. 6 et 12. V. v. 1 et 15. *Ezech.* XXVI. v. 12.

On trouve à se former une idée assez distincte des jardins des anciens, dans les descriptions que nous ont laissées les poètes des fameux jardins des Hespérides, dont nous avons tâché de donner une esquisse à la planche 56, et qu'on se représente encore mieux par ce qu'Homère raconte des jardins d'Alcinoüs au VII.e livre de l'Odyssée. On remarque même une telle analogie entre ces derniers et les précédens, qu'on est tenté de supposer avec Millin que la fiction d'Homère repose entièrement sur la tradition du jardin des Hespérides, et des Hyperborées occidentaux : tradition qui a pu être apportée en Grèce par les navigateurs Phéniciens, et adoptée par Homère. Le poète raconte donc, qu'il y avait *près des portes du palais d'Alcinoüs un jardin d'environ quatre arpens, formant un enclos. On voyait dans ce jardin de grands arbres toujours verts, des poiriers, des grenadiers et des pommiers chargés de leurs fruits, des figuiers au fruit doux, et des oliviers au feuillage verdoyant. Ces arbres sont d'une fertilité qui ne trompe jamais, et portent l'hiver comme l'été des fruits, dont les uns commencent à croître tandis que les autres mûrissent sous l'haleine toujours tiède des doux zéphirs. La poire vieillit sur la poire, la pomme sur la pomme, le raisin sur le raisin, et la figue sur la figue. La vigne étend au loin ses rameaux chargés de fruits : on en fait sècher une partie au soleil sur une aire vaste et unie : ici le raisin est en fleur, là il n'est pas encore mûr, et ailleurs il commence à se colorer La dernèire allée de ce verger est bordée de plates-bandes bien entretenues, où règne une verdure perpétuelle. On y trouve aussi deux fontaines, dont l'une fournit de l'eau à tout le jardin, et l'autre coule sous l'entrée de la cour vers le palais, où les citoyens viennent prendre de l'eau.* Il parait, d'après cette description, que ce jardin s'étendait sur le penchant d'une colline fertile jusqu'à la plaine, et que par conséquent il était divisé en deux parties, l'une qui se trouvait sur le plan incliné, et l'autre dans la plaine qui était arrosée de deux fontaines. On laissait les raisins étendus quelque tems à terre, où ils étaient exposés aux rayons du soleil et à la rosée de la nuit. Il fallait pour cela un lieu découvert, que les Scholiastes appellent *Psychter* ou *Réfrigératoire*, parce que les raisins après s'y être desséchés pendant le jour, y recevaient une fraicheur bienfesante durant la nuit. Homère dit que ce lieu présentait un sol plane et uni ; d'où l'on peut conjecturer que le reste du terrein était montueux. Ce jar-

*Jardins des Hespérides*

*Jardins d'Alcinoüs.*

din paraissait en outre partagé en deux divisions principales; la première, qui en embrassait toute la largeur, et se trouvait à l'entrée, devait se composer de planches pour les herbes potagères: au dessus de cette partie commençait la seconde, qui était destinée à la vigne et aux arbres fruitiers. Cette dernière était divisée en deux autres parties par un allée, qui s'étendait depuis la porte du mur inférieur, jusqu'au mur opposé qui se trouvait à l'extrémité de la partie supérieure. Dans l'une de ces parties étaient les plantations d'oliviers, et tous les arbres à fruits; et dans l'autre les vignes qui s'élevaient par gradation en forme de terrasses. Les fontaines fesaient encore une partie essentielle du jardin d'Alcinoüs; et les anciens écrivains n'omettent jamais d'en placer dans les jardins, dont ils nous ont laissé la description (1).

*Description de divers jardins des Grecs*

Les jardins des Grecs furent en tout tems modelés pour ainsi dire sur celui d'Alcinoüs. Il n'y avait pas d'Athénien qui n'eût prés de sa maison de campagne, outre son potager, quelque joli bosquet, quelque figuier, une haie, un buisson de myrte, ou un petit parterre planté de roses et autres fleurs: cette habitation devait être encore fournie de quelque pièce d'eau, d'une fontaine ou d'un ruisseau. Les palestres, les gymnases et les lycées étaient également embellis de bosquets et d'allées de platanes, comme nous l'avons observé ailleurs. L'académie même était un lieu ombragé et champêtre. Elle était hors des murs d'Athènes, près les tombeaux des héros, et sur les bords de l'Ilyssus, comme le donne à présumer Platon dans son dialogue sur la beauté. A l'entrée on voyait un autel dédié à l'Amour. Prométhée, les Muses et Hercule avaient les leurs dans l'intérieur; et à quelque distance de là s'élevait la tombe de Platon. On lit dans Plutarque que Cimon y avait aussi introduit quelque petit courant d'eau; mais on ne sait pas bien si c'était simplement pour raison d'embellissement, ou par besoin d'irrigation. Enfin la nature et l'art semblaient avoir réuni tous leurs efforts pour rendre ce séjour propre à la contemplation et aux méditations philosophiques. Les

Nymphæa.

fameuses grottes connues sous le nom de *Nymphaea*, si elles n'étaient

(1) Millin, *Dictionn. des beaux-arts.* T. II. pag. 119. On peut consulter, au sujet des jardins d'Alcinoüs la dissertation de Boettiger dans le *Neue Teutsche Mercur.* 1800. T. I. pag 135, le *Magasin Encyclopédique*, an VII. T. II. pag. 340, et le Mémoire de Falconer, *Du style et du goût des Jardins des anciens*, dans l'ouvrage intitulé, *Conservatoire des sciences et des arts*, T. IV. pag. 309.

pas destinées à servir d'ornement aux jardins, peuvent être au moins considérées comme des endroits agréables, où les Grecs aimaient à se retirer. Ces grottes étaient entourées de bosquets composés de toutes sortes d'arbres groupés par touffes pittoresques, et où l'on voyait çà et là des statues de Nymphes et autres Déités. On vantait dans l'antiquité les grottes des Nymphes *Anigrydes*, de la Nymphe *Coricie*, de Trophonius et d'Hercine, d'Apollon près Magnésie et de Venus près Naupatos, où les veuves qui voulaient se remarier fesaient des vœux et des sacrifices à la mère de l'Amour. Mais, de toutes ces grottes, celle de Calypso dont Homère nous donne la description dans le V.e livre de l'Odyssée, semble l'emporter sur toutes les autres par ses beautés vraiment romantiques et pittoresques. *La grotte de la Déesse*, dit le poète, *était entourée d'une forêt verdoyante, d'aunes, de peupliers et de tithymales odoriférans. Les oiseaux aux ailes étendues fesaient leurs nids sur les cimes élevées des arbres, qui servaient de retraite aux hibous, aux éperviers, et à la corneille marine à large langue, qui recherche les productions de la mer; une jeune vigne toujours chargée de raisin tapissait de ses rameaux flexibles les parois de cette grotte. Quatre fontaines placées à peu de distance les unes des autres répandaient leurs eaux limpides par des voies différentes dans toute l'île, et arrosaient autour de leurs bords des prés émaillés d'ache et de violettes.* Concluons donc de tout ce qui vient d'être dit, que, de tout tems, les Grecs eurent le goût des beautés de la nature, et qu'ils s'étudiaient à mettre leurs jardins en harmonie avec celles du pays qu'ils habitaient.

De cette dissertation sur l'architecture, nous devrions, selon la division communément adoptée dans les beaux arts, passer maintenant à la peinture et à la sulpture. Mais l'esprit humain a suivi une marche toute différente dans la suite de ses découvertes. Après avoir pourvu à ses premiers besoins en se fabriquant des habitations d'abord grossières, pour se mettre à l'abri des bêtes féroces, et de l'intempérie des saisons; après avoir commencé à goûter les douceurs de la vie civile, l'homme cédant à l'impulsion de la nature, dut nécessairement chercher à exprimer par des danses et des chants la satisfaction et la joie qu'il éprouvait dans son nouvel état. On peut par conséquent assurer hardiment que la danse et la musique auront précédé l'invention de la sculpture et de la peinture. Nous suivrons donc la même marche, et nous traiterons de ces deux premiers arts, enfans du plaisir et de la joie, avant de parler des deux autres, qui, sans contredit, leur sont postérieurs.

# LES DANSES DES GRECS.

## *PRÉFACE.*

*Antiquité de la danse.*

De tous les arts et de toutes les inventions dont puisse s'honorer l'esprit humain, il n'en est point qui puisse vanter une plus haute antiquité que la Danse, ni qui exerce plus d'empire sur le cœur de l'homme. La danse n'étant qu'un effet de la disposition naturelle et invincible qu'ont tous les hommes à varier les mouvemens de leurs corps, et à exprimer les sentimens dont ils sont affectés, la danse est pour ainsi dire née avec le genre humain, et s'est propagée avec lui sur toute la terre. Ce serait par conséquent envain qu'on voudrait en rechercher l'origine primitive. « Ceux, dit Licinius à Craton dans Lucien, qui parlent avec le plus de vérité de l'origine de la danse, te diront qu'elle nacquit avec l'univers même, et qu'elle est contemporaine de l'Amour, le plus ancien des Dieux (1) „. Mais la danse ne pouvait présenter dans les commencemens qu'une suite irrégulière de sauts, de courses et d'attitudes, par lesquels le danseur manifestait grossièrement les sensations dont il était agité. Cependant, à mesure que les mœurs se polirent, et que le système social se perfectionna, il ne dut pas être difficile de soumettre ces mouvemens désordonnés à certaines lois, et à une cadence régulière. Les hommes n'eurent besoin pour cela que des leçons de la Nature, et non de préceptes déduits de l'harmonie et du mouvement uniforme des astres, comme le prétend Lucien (2). Et en effet, nos organes sont d'une structure et ont entr'eux une connexité qui font naître en nous une sorte d'inclination naturelle à répéter avec quelqu'uniformité les mêmes sons et les mêmes gestes, comme il est aisé de le voir dans les enfans, et même dans les animaux (3). Cette espèce de cadence se marqua bien-

*Rusticité de la danse dans ses commencemens*

*Progrès de la danse.*

(1) *Lucian., Opera, gr lat. ad edition. Tiber. Hemsterhusii, et Joann. Freder. Reitzii etc. Biponti,* 1890, vol. V. pag. 127. *De Saltatione.*

(2) V. M. Burette, Hist de l'Académ. R. des Inscriptions etc., vol. I.

(3) Cette assertion est d'une telle évidence, qu'il n'y a pas de mouvemens suivis dans l'homme, qui ne soient réglés par une espèce de ca-

tôt par le son de la voix ou la percussion de quelque corps, ainsi que cela se fait encore chez les sauvages : car la danse fut dès son origine si étroitement liée avec la musique, que l'une ne fit point de progrès sans l'autre. Platon fait également dériver la danse du penchant qu'ont tous les animaux à sauter, et que la musique reveille plus fortement dans l'homme déjà porté de sa nature à observer une sorte de mesure et de cadence dans toutes ses actions (1).

*Par qui elle a été réduite à des principes et à des règles fixes.*

Que si la danse est née avec le genre humain, il sera encore difficile de déterminer l'époque où elle commença à être soumise en Grèce à des lois fixes. Les écrivains Grecs eux-mêmes ne sont pas d'accord sur ce point. Les mythologues font honneur de ces lois à Erato et à Therpsicore, comme étant les deux muses qui présidaient à la danse (2). Théophraste, cité par Athénée, pretend qu'un certain Andron, natif de Catania en Sicile, fut le premier à accompagner du son de la flûte les divers mouvemens de son corps, en les marquant par une espèce de cadence; et que c'est de là que les Grecs ont fait dériver leur mot σικελίζειν, pris dans le sens du mot *danser*, voulant exprimer ainsi, que l'art de la danse leur était venu de la Sicile (3). Après Andron, Athénée cite Cléophante de Thè-

dence. Le paysan remue sa houe à des intervalles presqu'égaux : le voyageur porte un pied l'un devant l'autre avec une certaine régularité : le forgeron frappe de son marteau sur l'enclume avec une mesure naturelle qu'on pourrait appeler *rythme*; et il n'y a pas jusqu'au perruquier qui ne manie son peigne avec une cadence sensible, comme l'a observé un écrivain de beaucoup d'esprit. V. Batteux, *Cours de Littér.*

(1) Platon donne le nom de ῥυθμον, *cadence*, à l'ordre et à la proportion selon lesquels se font les mouvemens du corps : or cet ordre et cette proportion relativement aux sons, sont ce qu'on appelle *harmonie.* Il nomme ensuite Χορεια, *danse*, la réunion de la cadence à l'harmonie. Cet auteur distingue deux sortes de danses ; l'une de pure imitation qui s'adapte au chant et à la poésie, qu'elle représente avec décence et avec noblesse ; l'autre de mouvemens simples et variés, qui a pour objet de procurer au corps de la vigueur et de la légéreté, de donner à toutes ses parties tout le développement dont elles sont susceptibles, et d'établir entr'elles un accord et une harmonie uniformes, par la flexibilité et la régularité des mouvemens auxquels elle les oblige : qualités qui forment le principal avantage de la danse. *De leg.*, *liv. VII.*

(2) Winckelmann, *Monum. ant.*, Pr. 47.

(3) *Deipnosoph.*, liv. I. pag. 22. *Edit. Lugd.* Athénée, sur la foi d'Epicharme, poète de la Sicile, est d'avis que le mot βαλλισμος dont se

bes comme un des plus anciens dans cet art, et après lui le poète Eschile qui l'enrichit de diverses figures, et l'introduisit dans les chœurs de ses tragédies. D'autres auteurs, et particulièrement Lucien, assurent que la danse considérée comme un art, doit être attribuée à Rhée, qui l'enseigna à ses prêtres en Phrygie, et en Crète où elle en fit usage pour soustraire Jupiter à la barbarie de Saturne. La danse semble en effet avoir été en honneur chez les Crétois dès les tems les plus reculés. Homère (1), en parlant de Mérion, qui était de cette île, n'omet pas de le citer comme un excellent danseur; et Lucien (2) est d'avis que ce héros n'avait échappé aux dards d'Enée, que par l'agilité qu'il avait acquise dans l'exercice de la danse. Les Lacédémoniens se glorifiaient d'avoir appris la danse de Castor et de Pollux; et leur passion pour cet art était telle, qu'ils n'allaient à la guerre, qu'en dansant au son des flûtes. Leurs jeunes gens alliaient toujours l'étude de la danse à celle des armes, et tous leurs exercices se terminaient par des danses. Un musicien assis au milieu d'eux jouait de la flûte, et marquait la mesure en frappant du pied. Des Chœurs de jeunes gens se mouvaient en ordre aux sons de cet instrument, en prenant des attitudes gracieuses ou guerrières, et en chantant deux hymnes, dont l'un consacré à Venus et à l'Amour était une invitation à ces deux Divinités de se mêler à leurs danses, et l'autre renfermait quelques préceptes de cet art; que les Lacédémoniens ne divisèrent jamais de leurs exercices militaires.

*La danse en grand honneur chez les Grecs.*

Quelle que soit du reste l'origine de la danse, il est certain qu'elle fut toujours en grand honneur chez les Grecs. Lucien a fait un dialogue, dans l'unique but de justifier sa passion et celle de toute la Grèce pour la danse. Il parle de cet art avec un tel enthousiasme, qu'il n'hésite pas à lui donner la préférence sur la tragédie, sur la comédie, et sur tous les autres spectacles pour lesquels les Grecs avaient tant de goût. Nous venons de voir avec quelle ardeur il était cultivé chez les Lacédémoniens. Les Athéniens étaient

servent les Grecs pour désigner la danse, est Sicilien. M.r Burette (*ibid.* pag. 105) fait dériver de la même source les mots Français *bal* et *ballet*; et il est assez vraisemblable que l'étymologie du mot Italien *ballo* est la même.

(1) *Iliad.* XVI., 617.

(2) Lucian. *De Saltatione.*

de même si passionnés pour la danse, qu'ils en fesaient comme le complément de tous leurs amusemens, et que c'était pour eux une marque de rusticité, que de ne pas s'y livrer toutes les fois que l'occasion s'en présentait (1). On dit que les Thessaliens donnaient à leurs magistrats le titre de Προορχηστῆρες, *directeurs des danses*; et Lucien rapporte que sur la statue d'un Thessalien on lisait l'inscription suivante: *Le peuple éleva cette statue à Ilation, pour avoir bien dansé dans le combat*, tant ce peuple avait de passion pour la danse. Le même auteur assure qu'Orphée et Musée furent les plus fameux danseurs de leur tems, et qu'après avoir institué leurs mystères, ils voulurent que les initiations se fissent avec le rythme et la danse, cet art étant à leurs yeux le plus beau de tous. Les poètes accompagnaient en effet de la danse le récit de leurs vers. Pindare met cet art au nombre des talens d'Apollon: Anacréon ne pouvait s'empêcher de danser, même dans sa vieillesse. Les grands capitaines se fesaient un honneur de s'y être exercés. Cornelius Nepos, dans l'énumération qu'il fait des grandes qualités d'Epaminondas, n'oublie pas de dire *saltasse eum commode, scienterque tibiis cantasse* (2). Enfin la philosophie même, quittant son front austère, ne dédaignait pas de donner des lois à la danse, et de s'abaisser quelquefois à danser avec les Aspasies. « Voyez, (dit Socrate dans « le *Banquet* de Xénophon, après avoir été spectateur d'une danse « gracieuse) voyez comme cet enfant est charmant! Combien ses « gestes lui donnent plus de grâces que quand il est en repos! Il « me semble, lui dit alors Carmide, que tu loues le maître de ces « sauts. Oui, sans doute, répondit Socrate: car, je fais encore à « ce sujet une autre remarque, c'est que quand il saute, il n'est « aucune partie de son corps qui soit oisive: son cou, ses jambes « et ses mains sont en mouvement, et le moyen de se rendre agile « et léger c'est de sauter. Vraiment, Syracusain, j'apprendrais « volontiers ces sauts de toi. Et à quoi cela te servirait-il? A sau- « ter, répondit le philosophe. Ici tout le monde se mit à rire. Alors « Socrate reprit d'un air sérieux: rieriez-vous par hazard de ce que

*La danse également estimée des philosophes*

(1) *Athén.*, liv. IV chap. 4. *Théophr. Charact.*, chap. 15.

(2) *Auctor. Praef.* Le savant Bucher explique le mot *commode* par *à propos et d'une manière convenable au rythme et à la cadence*; *concinne, et ad modos et numeros apte*, ce que les Grecs expriment par εὐαρμόστως.

« je me livre à cet exercice, pour me rendre plus dispos et plus « vigoureux, ou pour me donner plus d'appétit et me procurer un « sommeil plus doux; ou bien de ce que je cède à cette inclination, « pour ne pas me voir des jambes grosses et des épaules minces, com« me il arrive ordinairement à ceux qui courent dans le stade, « et pour qu'en exerçant toutes les parties de mon corps, elles « deviennent toutes également robustes? .... Ou riez-vous de ce « qu'ayant le ventre trop gros, je cherche à le diminuer? Mais « savez-vous que Carmide m'a trouvé encore ici ce matin fesant de « grands sauts? Cela est très-vrai, dit Carmide: j'en ai été tout « étonné, et j'ai cru d'abord que tu étais devenu fou. Cependant, « après avoir entendu de toi certaines choses, comme ce que tu viens « de dire, de retour chez moi, je ne me suis pas mis à sauter, « parce que je ne l'ai jamais appris, mais j'ai commencé à jouer « des mains, comme on me l'a enseigné autrefois (1) „. Platon son disciple, fait aussi l'éloge de la danse, comme d'un exercice extrêmement utile dans la république, et il en établit les règles, ainsi qu'il l'avait fait de la musique et de la poésie; ailleurs il se plaint des innovations qui y avaient été faites de son tems, et avec raison, parce qu'elles étaient l'effet d'un goût efféminé et dépravé. Nous ne devons pas oublier de dire que les femmes qui avaient remporté le prix de la danse, obtenaient l'honneur qu'on accordait aux vainqueurs des jeux Olympiques, qui était l'érection de statues et de monumens (2).

(1) *Xenoph. Convivium, cur. Henr. Stephano.* Cet exemple de Socrate a été imité par un des philosophes modernes. Scaliger, le père de l'érudition et de la science, après avoir écrit une dissertation sur la danse *Pyrrhique*, porta la passion pour l'antiquité jusqu'au point de danser luimême. Certes, ce devait être un spectacle vraiment curieux, que de voir ce docteur vénérable, le casque en tête, et le glaive en main, danser sur la scène devant l'Empereur Maximilien et toute sa cour, et en être vivement applaudi. *Chossard, Fêtes etc.*, Tom. III. pag. 254. Note (*a*).

(2) On trouve au XXV.e chapitre du IV.e livre de l'Anthologie diverses épigrammes sur les statues élevées aux plus célèbres danseuses. Telle est la suivante, qui a été faite par Léon Scolastique, à l'occasion de l'érection d'une statue élevée à une danseuse à Bysance: *Je suis Hellade, Bysantine: ici se rassemble la jeunesse au printems; et l'on m'a placée en ce lieu, où le Détroit s'avance dans les terres, parceque les habitans de ses deux rives applaudirent à nos danses.*

### *Définition, préceptes et division de la danse.*

On voit par tout ce qui vient d'être dit, que la danse, comme la poésie, la musique, la peinture et la sculpture, n'est qu'un art d'imitation, et que par conséquent elle a pour objet d'exprimer les actions et les affections humaines, à l'aide de gestes et de mouvemens, qu'elle assujétit pour cela à une sorte de cadence et d'harmonie. Telle est aussi la définition qu'en donnent Platon, Aristote et Plutarque. Et en effet, ce n'est pas sans raison que Simonide appelait la danse une *poèsie muette*, et la poèsie une *danse éloquente*. Les Grecs avaient porté cet art à un si haut degré de perfection, que leurs plus habiles sculpteurs venaient aux spectacles publics pour y étudier et copier les attitudes des danseurs, persuadés qu'ils ne pouvaient trouver ailleurs de modèles plus parfaits pour rendre les affections humaines. Athénée assure même que les statues avaient anciennement emprunté leurs attitudes des mouvemens de la danse, et que ces mêmes statues avaient à leur tour servi de modèles aux danseurs (1). De même les académiciens d'Herculanum n'ont pas hésité à dire, que les statues antiques sont autant de *restes de danses* (2). Mais avant d'entrer dans l'examen des préceptes et des diverses espèces de cet art, il importe de voir comment les danseurs représentaient par des gestes et les mouvemens de leur corps, les diverses affections du cœur humain, et une foule d'actions différentes: or, dans cette recherche, nous n'avons que Plutarque qui puisse nous fournir quelques lumières. Dans la XV.^e^ question du dernier livre de ses *Symposiaques*, cet auteur divise la danse en trois parties, savoir; le *pas* ou *mouvement*, appelé par les Grecs φορα; la *manière* ou *figure*, qu'ils nomment σχῆμα; et le geste, ou δειξις. Dans l'opinion où il est que la danse n'est qu'un assemblage de mouvemens et de pauses, comme l'harmonie ne se compose que des sons et de leurs intervalles, il dit que le *pas* est un mouvement propre à représenter une action ou une affection quelconque; que la *figure* est la disposition ou l'attitude du corps qui termine le *pas*, comme quand les danseurs s'arrêtent et demeurent immobiles, cherchant à imiter dans cette position Apol-

*Définition de la danse.*

*Parties de la danse.*

(1) *Deipn.*, liv. IV. pag. 629. B.
(2) *Pitt. ant. d' Ercol.* Tom. III. pag. 54 (5).

lon, Pan, ou quelque Bacchante; qu'enfin le geste n'est pas proprement une imitation, mais une indication simple et vraie des objets, par exemple du ciel, de la terre, des spectateurs et autres choses semblables: indication qui se fait par le moyen de mouvemens soumis à la cadence. Plutarque s'efforce de rendre toute cette doctrine sensible par une comparaison tirée de la poèsie, savoir; que comme les poètes, lorsqu'ils veulent peindre ou imiter, n'emploient que des expressions figurées et métaphoriques, et au contraire les noms propres seulement pour indiquer les personnes ou les choses; de même les danseurs emploient les gestes, les figures et les attitudes pour imiter, et simplement des signes ou des gestes pour désigner une personne ou une chose.

*Le but de la danse est d'instruire et de plaire.*

La danse des Grecs ne tendait pas seulement à donner au corps un maintien gracieux et composé; elle avait encore pour but d'instruire et de plaire. Aussi Lucien voulait-il qu'un bon danseur réunît toutes les qualités de l'esprit et du corps. Quant au premier, il exige que le danseur connaisse la musique, le rythme, la géometrie, la philosophie, et la partie de la rhétorique qui traite des mœurs et des passions; et qu'il emprunte de la peinture et de la plastique la grâce et la bienséance, de manière à pouvoir se rendre le rival de Phidias et d'Apelle. Il veut en outre que Mnémosine et Polymnie sa fille lui soient propices; que sa vaste intelligence embrasse, comme celle du Chalcas d'Homère, le passé, le présent et l'avenir; qu'il connaisse tous les évènemens de la mythologie et de l'histoire; et enfin qu'il ait une connaissance si profonde de son art, qu'il ne puisse imaginer rien que de conforme à la dignité des attitudes, et à la vérité des actions humaines (1). Pour le corps, le même Lucien voudrait que celui du danseur ne le cédât point au modèle de Polyclète (2). « Il ne faut pas, dit-il, qu'il soit trop grand, ni « qu'il ait la petitesse d'un nain; mais son corps doit avoir de jus-

*Etudes des des danseurs.*

*Corps du danseur.*

(1) Il ne faut pas s'étonner si Lucien se montre si exigeant envers les danseurs: car, de son tems, la danse embrassait le domaine de la tragédie et de la comédie: aussi les compositeurs de ballets étaient-ils en même tems poètes, musiciens et auteurs. Aujourd'hui le poète n'est pas musicien, le musicien n'est jamais poète, et les danseurs, un très-petit nombre excepté, ne sont jamais ni poètes ni musiciens. V. *Chaussard, ibid.* pag. 276, Note (*a*).

(2) Ce célèbre sculpteur avait fait une statue si parfaite dans toutes ses proportions, qu'elle fut appelée le *type* ou le *modèle* par excellence.

« tes proportions, et n'être ni trop gras pour ne pas choquer la « vue, ni trop maigre que pour ne pas avoir l'air d'un squelette ou « d'un mort (1) ». Il veut aussi que le danseur soit doué d'une extrême souplesse, et qu'il ait le corps à la fois robuste et délicat, de manière à pouvoir se plier à son gré, ou à rester immobile sur ses pieds, et comme le disent nos danseurs, à *tomber d'à plomb.*

Mais la principale règle, et celle que les Grecs observaient le plus scrupuleusement, c'est celle de la bienséance. « On sait, « dit Winckelmann, combien était grave le maintien des femmes « Athéniennes, que Philostrate a exprimé par le mot Υποσεμνος, « dont il fait la qualité distinctive d'une Athénienne. Les anciens « imprimaient cet air de dignité jusque dans leurs figures dansantes, « excepté celles des Bacchantes. . . . . La modestie de la danse chez « les Grecs se trouve exprimée dans diverses statues de femmes par « une draperie légère, qui n'est serrée ni sur la poitrine ni sur « les flancs; et dans celles de ces statues qui sont sans bras, on « voit qu'elles se tiraient avec grâce la robe d'une main sur l'épaule, « et la retroussaient de l'autre jusqu'au dessus de la jambe (2) ». Peut-être que c'est par un effet de cet esprit de bienséance, qu'au

*Bienséance dans la danse.*

(1) Lucien rapporte à ce sujet plusieurs bons mots des Antiochiens, qui avaient beaucoup d'esprit et de goût pour la danse, et ne fesaient grâce à aucun défaut. Un danseur d'une très-petite taille s'étant présenté sur leur théatre pour jouer le rôle d'Hector : on entendit crier de toutes parts : *Où est donc Hector? On ne voit ici qu'Astianax.* A un autre acteur d'une taille demésurée représentant Capanée qui donne l'assaut aux murs de Thébes on cria : *enjambes-les, tu n'as pas besoin d'échelle.* Un danseur fort-gras s'efforçait de faire de grands sauts; *de grâce*, lui dit-on, *prends garde au Timelo*, qui était un espace carré ayant la forme d'un autel, sur lequel s'exécutaient les danses et les chœurs de musique. Il y en eut un au contraire, d'une mine extrêmement chétive, qu'on pria de soigner sa santé comme s'il eût été malade.

(2) *Monum. etc.* Tom. I. pag. XLVII. Les Grecs voulaient de la dignité, non seulement dans le visage, mais encore dans tous les mouvemens du corps; et pour eux c'était pécher contre la bienséance, que de marcher vîte. « Les Grecs, dit-encore Winckelmann, croyaient voir dans « cette manière de marcher une espèce de hauteur et de fierté Démos-« thène en fait un reproche à Nicobule en disant qu'il réunissait le « défaut de s'exprimer avec arrogance à celui de marcher précipitamment. « Dans cette opinion, on jugeait, à la gravité de la démarche d'une per-« sonne, de la supériorité de son esprit »

rapport d'Eustaze dans ses scolies sur le XVIII.e livre de l'Iliade, les hommes dansaient anciennement séparés des femmes, Thésée ayant le premier fait danser ensemble les garçons et les jeunes filles qu'il avait délivrés du labyrinthe. Et en effet, dans la plupart des monumens, les Bacchanales exceptées, ce sont le plus souvent des femmes qu'on voit danser. Lucien fait aussi quelque mention des défauts où tombaient par ignorance certains danseurs de son tems: défauts qu'il appelle d'énormes *solécismes* (1). « Les uns dit-il, font des mouvemens « faux, et qui n'ont *aucun rapport avec la corde*, comme dit le pro- « verbe (2): car leur pied marque un tems de la mesure, tandis « que le *rythme* (3) en marque un autre. D'autres, en observant « la mesure confondent les époques dans leurs actions, et expri- « ment des faits arrivés avant ou après le sujet qu'ils représentent, « comme je l'ai vu faire un jour à un acteur qui dansait la nais- « sance de Jupiter, et qui, devant représenter Saturne dévorant ses « enfans, dansa par erreur les aventures de Thyeste, trompé par « la ressemblance des sujets ».

*Division de la danse.* Jusqu'ici nous n'avons parlé des danses qu'en général: il convient maintenant que nous en parlions plus particulièrement, et que nous en distinguions les espèces. Mais ce serait une entreprise presqu'impossible, que de vouloir décrire toutes les danses des Grecs. Meurtius en compte jusqu'à cent quatre-vingt-neuf, qu'il a disposées par ordre alphabétique, desquelles il y en a dont il ne cite que

(1) Lucien entend par *solécismes* des gestes opposés au sens ou contraires à la vérité. Tel fut celui d'un certain acteur dont parle Philostrate dans la vie de Polémon le sophiste. Cet acteur déclamant sur le théâtre de Smirne dans les festes de Jupiter Olympien criait, *Oh Jupiter*! en montrant la terre; *Oh terre*! en levant les yeux au ciel. Polémon qui présidait aux jeux le chassa du théatre, en disant qu'il fesait des *solécismes* avec la main.

(2) Proverbe emprunté de la musique, et qui se disait proprement de ceux qui touchaient une corde au lieu d'une autre, ensorte que leur chant n'avait aucun rapport avec la corde touchée. Il est à remarquer que les joueurs d'instrumens pour la danse, ainsi que les maîtres de musique à l'orchestre, avaient sous le pied droit un crotale, pour battre la mesure.

(3) Le rythme de la musique des anciens n'était autre chose que la mesure des modernes. Il se marquait avec la κρουπεζια, ou la mesure à des tems déterminés: ce qui rendait encore plus sensible la faute du danseur.

le nom (1). Notre but n'étant pas d'écrire un traité sur cet art, ni d'entrer à ce sujet dans des recherches trop minutieuses, nous ne discourrons que des principales espèces de danse, en ayant soin d'étendre un voile sur les danses *phrygiennes*, dans lesquelles les convives se livraient au délire de l'ivresse la plus effrénée, ainsi que sur les danses *aphrodysiennes* et *ityphalliques*, dans lesquelles il régnait trop d'indécence pour que nous puissions les rapporter. Ainsi les danses des Grecs, considérées partiellement, peuvent se diviser en autant d'espèces, qu'il y a de caractères qui les distinguent. La mesure et la cadence de quelques-unes se réglaient tantôt avec le chant seulement, tantôt avec le son de la flûte ou de la lyre. Les unes s'exécutaient au son de plusieurs instrumens, les autres n'étaient accompagnées de chant ni d'instrumens; il y en avait de graves, de sérieuses et de modestes, ainsi que de gaies, de légères et de voluptueuses. Quelquefois il n'y fallait qu'un seul danseur, d'autrefois il en fallait plusieurs. Certaines danses s'exécutaient plus avec les pieds qu'avec les mains, quelques autres au contraire consistaient presqu'entièrement dans le mouvement du visage, des bras et des mains. Il y en avait qui prenaient leur nom du rythme, ou du mètre qui en réglait les pas, et qu'on appelait par cette raison *dactyles*, *spondaïques*, *iambiques*, *molossiques* etc., selon la mesure de la cadence dans la musique, ou des pieds dans la poèsie; d'autres empruntaut leur dénomination du pays où elles avaient pris leur

*Caractères distinctifs des danses.*

(1) *Orchestra, sive de saltatione veterum, in Gronov. Antiquitat.* Vol. VIII. Cependant Meurs, sans entrer dans la science de l'art, se contente de citer les auteurs qui ont parlé de ses différentes espèces. Avant Meurs Scaliger avait déjà traité de la danse des anciens dans le premier livre de sa Poétique; mais cet écrivain eut principalement pour objet la danse théatrale, et fit à peine mention des autres. Mercurial en parle aussi dans sa *Gymnastique*, mais d'une manière assez confuse et indigeste. *Du Faur*, dans son *Agonistique* ne nous fournit également que peu de lumières, cet ouvrage ne contenant que des notions générales et en petit nombre. Chaussard, dans son ouvrage des *Fêtes et des Courtisannes de la Grèce*, n'a fait que copier Lucien, Pollux, Athénée et Meurs. De tous les auteurs modernes, M.r Burette est celui qui a le mieux traité cette matière. *Hist. de l'Acad. R. etc.* Vol. I.: car Montfaucon ne s'est pas non plus arrêté sur ce sujet autant qu'il aurait été à désirer. On ne peut pas tirer de grands secours des ouvrages de Cahusac, de l'Aunaye et autres écrivains plus modernes, dont l'érudition ne dérive pas toujours de sources très-pures.

origine s'appelaient *phrygiennes*, *thraciennes* etc. : il y avait aussi les *batiliennes*, les *pyladiennes* etc. du nom de leurs inventeurs ; et enfin les *apolliniennes*, les *dyonisiaques* et autres, du nom des déités auxquelles elles étaient consacrées. Les Athéniens, selon Plutarque, avaient certaines danses qui tiraient aussi leur nom de familles particulières, et avaient été inventées en l'honneur de quelques personnages ou des grandes actions de ces familles. Mais les danses considérées par rapport à l'usage ordinaire, nous offrent une division générale et plus facile, selon qu'elles avaient pour objet les cérémonies de la religion, les exercices militaires, les spectacles du théâtre, les mariages, les fètes ou des amusemens de société. On peut donc diviser les danses des Grecs en quatre espèces, savoir; les danses sacrées, les danses guerrières, les danses de théâtre, et les danses domestiques ou de famille.

## *Danses sacrées.*

*La danse au nombre des cérémonies religieuses.*

La danse ne fut jamais séparée de la musique; et nous voyons en effet ces deux arts introduits dès la plus haute antiquité dans les cérémonies religieuses des Grecs, l'opinion de ce peuple étant qu'on ne pouvait témoigner aux Dieux son respect, sa confiance et sa joie, qui accompagne toujours la confiance, d'une manière plus convenable et qui leur fût plus agréable, qu'en pliant son corps à des mouvemens réguliers et mesurés (1). C'est pour

(1) Pythagore et autres écrivains de l'antiquité voulant rechercher l'origine des danses sacrées, ont cru la trouver dans l'idée que les hommes s'étaient faite de la Divinité : car la Divinité étant pour eux l'harmonie du monde, ils croyaient ne pouvoir mieux l'honorer que par des danses régulières, qui leur semblaient un concert ou un accord des perfections divines. Mais laissant à part les opinions des philosophes, il n'est pas douteux que la danse fit partie des cérémonies religieuses chez tous les peuples de l'antiquité. Aprés le passage de la mer Rouge, les Hébreux rendirent grâces au Seigneur par des chants et des danses (*Exod.* chap XV. v. 20). Moyse (*ibid.* Chap. XXXII. v. 18 et 19) en leur reprochant leur idolâtrie, dit qu'ils accompagnaient de cantiques et de danses les sacrifices qu'ils fesaient au veau d'or : usage qu'ils avaient peut-être emprunté des Egyptiens. Au chapitre XI. des Juges, la fille de Jephté célèbre la victoire de son père en dansant et en chantant. Au chapitre XXI. du même livre, les Benjamites se disposent à enlever les filles de Silo, qui s'étaient réunies pour célébrer par des danses une fête qui se fe-

cela qu'un ancien poète dit dans Athénée, que *le père des mortels et des Dieux* danse aussi (1). Les Grecs avaient une si haute idée de la danse en matière de religion, que pour désigner le crime de ceux qui osaient révéler les mystères, ils fesaient usage de cette expression ἐξορχεῖσθαι, qui veut dire *sortir de la danse* ou *danser hors de cadence*. Lorsque l'on consacrait des autels à de nouvelles Déités, on instituait toujours de nouvelles danses pour honorer leur culte; ensorte qu'on peut dire qu'il y avait autant de danses sacrées, qu'il y avait de Divinités et d'attributs propres à chacune d'elles. Toutes ces danses peuvent néanmoins se réduire à deux classes générales, savoir; celles qui n'exprimaient qu'une seule affection, qui était ordinairement la joie, et celles qui offraient une imitation des attributs et des gestes des Dieux et des héros.

*Danses sacrées de deux espèces.*

Les danses de la première classe s'exécutaient dans les sacrifices autour des autels et des images des Dieux, et fesaient même une partie essentielle des fêtes, des jeux et des spectacles sacrés. Euripide fait dire à Iphigénie, sur l'avis qu'Agamemnon lui donne d'un sacrifice qu'il préparait: *Mon Père, danserons nous en chantant autour de l'autel* (2)? Admète, selon le même auteur, ordonnant une fête, veut qu'elle soit célébrée par des danses publiques. Mais comme les danses de cette espèce n'offrent pas dans les écrivains ni dans les monumens une grande différence des unes aux autres, attendu qu'elles s'exécutaient presque toujours en chœurs

sait tous les ans Au chapitre VI du II.e livre des Rois, David vêtu de l'*éphod* précède le peuple d'Israel en dansant devant l'arche. Les anciens Indiens adoraient le Soleil en se tournant ves l'orient, et en dansant dans un profond silence comme pour imiter les mouvemens de cet astre.

(1) Pénétrés de cette idée, les prêtres de la Grèce étaient quelquefois intimement persuadés que la Déité qu'ils adoraient en dansant leur fesait éprouver intérieurement une émotion violente, qu'ils désignaient sous le nom de *fureur sacrée* Leurs regards s'enflammaient; et leur danse, qui était d'abord mesurée, était bientôt suivie de contorsions violentes. Que ne peut la force de l'imagination? Ces prêtres se croyaient alors vraiment inspirés: le peuple recueillait leurs paroles comme des oracles; et certaines choses arrivées par hazard suffirent pour établir l'extravagante crédulité des uns, et la folle superstition des autres. Chauss. *ibid.* pag. 295.

(2) Servius, dans ses commentaires sur les Georgiques de Virgile, dit que les anciens *solebant aras Liberi patris, caeterorumque Deorum circumgyrare saltantes.*

qui se mouvaient circulairement ou par groupes, les mains tantôt libres et tantôt entrelacées, nous ne ferons mention ici que des quatre principales, qui sont; la *dédalienne*, la *délienne*, la *gymnopédique*, et la *dithyrambique* ou *bachique*.

*Danse dédalienne.*

La *dédalienne* est peut-être la plus ancienne de toutes les danses: voici ce qu'en dit Homère dans la description du bouclier d'Achille vers la fin du XVIII.e livre de l'Iliade: *Il* ( *Vulcain* ) *orne le bouclier du tableau d'une danse semblable à celle que, dans la Crète, Dédale inventa jadis pour l'aimable Ariane. Des jeunes gens de l'un et de l'autre sexe dansent, se tenant par la main. Les jeunes filles sont vêtues d'un lin doux et léger; les hommes ont des tuniques d'un tissu plus fort, qui brillent d'une couleur d'un luisant doré, comme celle de l'huile: celles-là sont parées de couronnes; ceux-ci ont pour ornement des épées d'or suspendues à des baudriers d'argent* (1). *Pliant leurs pieds dociles, tantôt ils voltigent en rond, aussi rapides qu'une roue que la main du potier essaie, pour voir si elle tourne à son gré; tantôt ils se mêlent et courent former divers labyrinthes. La foule des assistans qui les environne regarde d'un œil enchanté cette danse merveilleuse. Deux sauteurs se distinguent au milieu du cercle; ils entonnent le chant, et s'élèvent d'un vol agile.* Les danses représentées sur ce bouclier semblaient se régler selon le chant des sauteurs, qui n'étaient là pour ainsi dire que pour marquer la cadence et la mesure (2); et il parait également qu'après

(1) Winckelmann, on ne sait sur quel fondement, en parlant de ce passage d'Homère, donne aussi des épées aux jeuues danseuses. *Cette épée*, savoir celle de Melpomène muse de la tragédie, *me rappelle*, dit-il, *des vierges représentées sur le bouclier d'Achille, lesquelles dansent avec une épée au côté.* ( Monum. chap. XVIII. Mais le pronom *οἱ κχι*, *illi vero*, ne laisse aucun doute sur le vrai sens de ce passage, qui est que ces épées se voyaient seulement aux jeunes garçons. C'est aussi ce qui a fait présumer à Eustaze, que l'intention d'Homère avait été d'exprimer ici la danse pacifique et la danse guerrière, la première sous l'image de jeunes filles élégamment vêtues, et la seconde sous celle de jeunes garçons armés.

(2) Que les deux danseurs aient été introduits ici par Vulcain pour marquer la cadence, c'est ce qui parait vraisemblable par la description que fait Homère au commencement du IV.e livre de l'Odyssée, d'une fête donnée par Ménélas à l'occasion d'uu mariage, v. 18, où il dit: que deux sauteurs, *κυβιστητῆρε*, fesaient des culbutes au milieu des convives, Μολπῆς ἐξάρχοντες, *en commençant et pour regler le chant.*

avoir tous dansé en rond, les danseurs se divisaient par bandes, qui formant les unes avec les autres diverses figures, représentaient en quelque manière les détours tortueux du labyrinthe de Crète (1). La danse *dédalienne* fut, dit-on, exécutée la prmière fois à Delos par Thésée. On lit dans Plutarque que ce héros *revenant de Crète aborda à Delos, où ayant fait un sacrifice au Dieu qu'on y adorait, et lui avoir consacré une statue de Vénus, qu'il avait eue d'Ariane, il exécuta une danse avec les jeunes gens* (qu'il avait délivrés en Crète): *genre de danse qu'on dit encore en usage à Delos, et qui se compose de mouvemens réguliers, dont la variété et la complication offrent une image des sinuosités du labyrinthe. Cette danse, au rapport de Dicéarque, était appelée Gru par les habitans de Delos. Thésée dansa donc autour de l'autel Ceraton, qui était construit de cornes toutes du côté gauche.* Lucien, Esichius, et l'auteur de l'Etymologique donnent aussi à cette danse le nom de Γερανος, qui signifie *grue*. Madame Dacier est d'avis que la danse dédalienne avait emprunté ce nom de sa propre composition, attendu que toute la troupe des danseurs se pliait et se repliait de mille manières au gré de celui qui la conduisait, pour imiter les sinuosités tortueuses du labyrinthe, de la même manière que les grues, qui volant presque toujours en troupe, sont précédées d'une d'entr'elles qui leur sert de guide, et sur les traces de laquelle toutes les autres suivent en formant une courbe ou un cercle.

*Thésée inventeur de la danse* dédalienne.

On connaissait encore à Delos plusieurs autres espèces de danses, qu'on appelait *déliennes*, du nom de cette île. Ces danses formaient la partie la plus intéressante des fêtes qu'on y célébrait au printems en l'honneur d'Apollon et de Diane (2). Les Grecs, et même les étrangers accouraient à ces fêtes. Les *théories*, ou députations sa-

*Danses* déliennes.

(1) Pausanias, liv. IX., 40, dit, que de son tems cette danse se voyait représentée sur un monument en marbre. Homère appelle la danse d'Ariane *χορον*, qui signifierait proprement *contredanse*.

(2) Les fêtes de Diane se célébraient dans plusieurs autres lieux de la Gréce par des danses semblables aux *Déliennes*, savoir; en Carie, bourg de la Laconie, où elles prenaient le nom de fêtes et de danses *Cariatices*; à Patras, ville d'Achaïe, où Diane comme chasseresse, était appelée *Laphria*, des dépouilles des bêtes féroces, et où elle était représentée, selon Pausanias, sous la figure d'une statue d'or et d'ivoire, dans une attitude et sous un costume analogue; enfin à Athènes et autres lieux.

crées y assistaient dans le plus grand appareil. Cette île était regardée par les Grecs comme l'asile de la joie et de la paix: tout ce qui pouvait rappeler des idées de guerre en était sévèrement banni. Callimaque dit que les coursiers de Mars n'avaient jamais foulé de leurs pieds sanglans cette terre sacrée. Les jeunes gens et les jeunes filles les plus renommés pour leur beauté y fesaient pompe de tous leurs charmes, et ces fêtes étaient toujours suivies des plus heureux mariages. Après le sacrifice d'un *hécatombe* (1), les jeunes filles de Delos se réunissaient aux plus jolies d'entre les *théories*, et formaient avec elles des danses gracieuses. Dans une de ces danses, qui s'exécutait aux sons de la flûte et de la lyre, on représentait les tours et les détours du labyrinthe de Crète, comme dans la danse dédalienne. Dans une autre, tandis que les jeunes gens chantaient un hymne à Diane, ces jeunes filles allaient en tournant légèrement suspendre l'une après l'autre une guirlande de fleurs à la statue de Vénus, qu'Ariane avait, disait-on, apportée de Crète (2). Les jeunes filles qui s'étaient le plus distinguées par leur agilité, leur légèreté et leur modestie, recevaient pour prix des couronnes d'olivier et de fleurs, et des trépieds précieux.

*Danse gymnopédique.*

La *gymnopédique* était une danse consacrée à Apollon et à Bacchus, et que les Lacédémoniens avaient instituée en l'honneur de ceux de leurs concitoyens qui étaient morts en combattant contre les habitans d'Argos, à Pylée selon l'auteur de l'Etymologique, mais plus probablement à Tyrée selon Suidas et autres écrivains. Cette danse s'exécutait par deux chœurs de danseurs, composés l'un de jeunes gens, et l'autre d'hommes mûrs. Ces danseurs étaient tous nus, et dansaient en chantant les hymnes de Thalete et d'Alcmanide, ou les *Péans* de Dyonisodotte le Spartiate. Les directeurs des chœurs avaient la tête ceinte de couronnes de palmier appelées *Tyrhéatiques*, en mémoire des citoyens morts sur le champ de bataille de Tyrée. Il parait que, dans ces danses, les hymnes

(1) *Homer.*, *Hymn. in Apoll.*, v. 57. *Coursin. in Marmor. dissert.* 6.

(2) *Callim. Hymn. in Del.*, et Pausan. liv. IX. Callimaque, vers la fin de l'hymne à Delos, parle de certaines danses, dans lesquelles on représentait les amusemens innocens d'Apollon encore enfant. Ces danses étaient exécutées par des nochers, d'abord autour d'un autel, qu'ils frappaient de verges; puis ils formaient des pas réguliers, se liaient les mains derrière le dos, et mordaient tour-à-tour l'écorce d'un olivier consacré à la Déesse. Voy. Hésich. in Δηλοι, et Spanh. *in Callim*, tom. II., pag. 500.

seuls étaient consacrés à Apollon; que la danse, selon Athénée était consacrée à Bacchus, et que celle-ci avait quelque ressemblance avec l'exercice de la lutte connue sous le nom de Αναπαλη; attendu que les jeunes gens y présentaient, par leurs mouvemens et la cadence de leurs pas, une image en quelque sorte radoucie du *pancrace*, ou de la réunion de la lutte et du pugilat. Cette danse était en effet chez les Spartiates comme le prélude de la danse *pyrrhique* ou martiale.

*Danses* bachiques.

Les *danses bachiques*, appelées aussi *dyonisiaques* ou *dithyrambiques*, étaient peut-être les plus usitées, mais aussi les plus animées et les plus licencieuses. Ces danses s'exécutaient au bruit des sistres, des cimbales, des tambours et autres instrumens bruyans, et au chant des dithyrambes, espèce de poésie lyrique, qui était consacrée à Bacchus, et dans laquelle il était permis de faire usage de toutes sortes de mètres, et d'une hardiesse de pensées, de sentimens et d'images illimitée. Lucien divise les danses *dyonisiaques* en trois espèces, Κορδαξ, Σικιννις, Εμμελεια, dont il attribue l'invention aux Satyres, qui étaient des ministres de Bacchus; il ajoute que c'est à l'aide de ces danses que Bacchus adoucit les mœurs sauvages des Tyrrhéniens, des Lydiens et des Indiens.

*Le* cordax.

La danse *cordax* était grossière et lascive, ainsi qu'il convenait à des hommes ivres et forcenés; elle suivait la cadence du trochée, dont la mesure est d'une longue et d'une brève, et était par conséquent très-animée et très-rapide, les danseurs ayant sans cesse un pied alternativement levé, et frappant la terre de l'autre (1).

*La* sycinnis.

La *sycinnis* était une espèce de danse *grotesque*, dont les acteurs étaient travestis en Satyres, en Silènes, en Ménades et autres semblables personnages du cortège de Bacchus. Elle était accompagnée de chansons le plus souvent libres et obscènes, et consistait en sauts, en attitudes violentes et guerrières, et à agiter en rond des pampres et des thyrses (1). L'*emmé-*

(1) Ciceron, *de Oratore*, en parlant du trochée s'exprime ainsi: *Trochaeum autem, qui est eodem spatio quo choreus*, Cordacem (*Aristoteles*) appellat, *quia contractio et brevitas* dignitatem *non habent.* Telle est aussi le sentiment de Quintilien, liv. IX., chap. IV.

(1) Quelques-uns attribuent l'invention de cette danse à la Nymphe Sycinnis, compagne de Cibèle; d'autres à Sycinnus, ministre de Bacchus: Clément d'Alexandrie en fait l'auteur un certain Sycinnus, maître des enfans de Thémistocle. V. Meurs, *De Saltat.*

l'emmélienne. *lienne* était une danse pleine de grâces et de vénusté, qui avait pour but l'expression des passions douces et honnêtes, et présentait des mouvemens graves et majestueux. C'est pour cela que Platon exclut de sa république les deux premières danses, comme ne convenant ni à la paix ni à la guerre, et seulement propres à corrompre les mœurs; mais il loue extrêmement l'*Emmélienne*, et fait un mérite aux anciens d'avoir voulu indiquer, en lui donnant ce nom, que l'élégance et la bienséance doivent toujours l'accompagner.

*Planche representant la danse* délienne.

Avant d'aller plus loin, nous croyons à propos de donner à la planche 114 la représentation d'une danse *délienne*, comme un échantillon des danses sacrées, dont nous avons parlé jusqu'à présent. La composition de cette planche est de M.r Monticelli, peintre distingué par ses talens. Les figures, à quelques changemens près, sont prises de la première collection des vases d'Hamilton, et d'anciens bas-reliefs. La scène est dans une clairière du bois sacré de Delos, et l'action réprésente la cérémonie qui terminait la fête de Diane, Déesse de la chasse (1). Les Nymphes qui forment le cortège de la Déesse viennent de s'exercer à lancer le dard. D'un côté on voit le mât du haut duquel pend la colombe percée d'une flèche, et au dessous est le but que la flèche a frappé au milieu (2). Au même endroit se trouve un groupe de ces jeunes Nymphes, dont deux ont le front ceint d'une couronne, en signe du prix qu'elles ont remporté. Elles sont représentées telles que Callimaque nous dépeint les chasseresses de Délos. . . . . *Ayant toujours l'épaule droite et le sein nus.* De l'autre côté est un chœur de jeunes filles et de jeunes garçons, qui accompagne au son de la double flûte, de la lyre, du sistre et du cornet, une danse exécutée par trois vierges se tenant par la main, devant la statue de la Déesse, et autour de l'autel où fume l'holo-

(1) V. Meurs., *De Saltatione*, et Potter. *Arch. gr.* liv. II. chap. XX.

(2) L'exercice du dard se fesait contre un objet mobile, et contre un but fixe et immobile, qui était ordinairement un bouclier. Homère, dans le XIII.e livre de l'Iliade, v. 812, en parlant de la joûte des archers s'exprime ainsi: *Achille fait élever sur le sable, au milieu du cirque, le mât d'un sombre navire; sur le haut du mât est attachée par un faible lien une colombe tremblante, but de la flèche.* Callimaque dans son hymne à Diane, dit que cette Déesse fit l'essai de son arc en tirant au but: *Et combien de fois, ô Déesse, ne fis-tu pas l'essai de ton arc d'argent? Ton premier trait fut dirigé contre un orme, ton*


114.
A. Monticelli dis.
Paolo Fumagalli inc. A.P.

causte (1). Leurs attitudes sont gracieuses et graves en même tems, telles qu'il convient aux suivantes d'une jeune Déesse ; et leurs robes sont longues et riches, ainsi qu'on les portait dans les danses *pudiques* et *emméliennes* (2). Tels sont à peu-près les vêtemens et les attitudes des cinq jeunes filles qui sont représentées dansant l'*emmelienne* sur un bas-relief de marbre penthélique, qu'on voyait autrefois dans la maison de plaisance Borghesi.

*Danses sacrées d'imitation.*

Les danses de la seconde classe ou de simple imitation, consistaient en cérémonies religieuses, et dans la représentation des gestes et des attributs des Déités et des Héros, comme nous l'avons déjà observé. Ces danses avaient lieu spécialement dans les fêtes de représentation, et dans la célébration des mystères. Apulée, qui avait été témoin des fêtes bachiques, assure avoir vu dans les travestissemens qui y étaient usités, des hommes portant des sandales dorées, de riches vêtemens, des ornemens précieux, les cheveux relevés sur le haut de la tête, et imitant des manières féminines

*second contre un chêne, et du troisième tu étendis sans vie une bête fauve dans sa course rapide* . . . . . Le Dominichino a peint aussi dans son fameux tableau de la chasse de Diane un mât avec une colombe, contre laquelle les chasseresses de Delos s'exercent à tirer de l'arc.

(1) Callimaque (*ibid.*) dit que Diane elle-même enseigna aux Amazones une semblable danse en rond, en changeant leur *cœur sauvage* : *Les Amazones, à l'âme belliqueuse, t'élevèrent jadis une statue de hêtre sur le rivage d'Ephèse, et c'était Hippone qui remplissait devant elle les rites sacrés. Elles formèrent d'abord devant toi, ô Déesse, une danse guerrière avec leurs boucliers, puis se mirent à danser légèrement en cercle aux sons aigus des flûtes, qui marquaient la cadence de leurs pas.*

(2) Les anciens portaient généralement dans leurs danses pacifiques, des vêtemens longs, larges et légers. Suetone dit que Caligula *cum palla, tunicaque talari canticum desaltavit.* Clément d'Alexandrie (*Paed.* II., 10) en parlant des robes traînantes qui ne font qu'embarrasser les pieds, dit que les danseurs et les pantomimes se servaient des mots *ἀποῤῥέουσαν τὴν ἐσθῆτα*, *diffuentem vestem.* Peut-être que la raison de cet usage était que les danseuses pussent faire pompe de leurs plis flottans, et déployer leurs bras avec grâce pour soulever le bas de leur robe : attitude qui convenait d'autant mieux aux jeunes filles, que Plutarque voulait qu'elles ne dansassent jamais les mains vides. Et en effet le *calathisme*, la *pinacide*, le *cernophore* étaient des espèces de danses, dans lesquelles les danseuses portaient dans leurs mains de petites *corbeilles*, des *disques*, de bassins et autres ustensiles semblables.

par la mollesse de leurs mouvemens. Ces hommes n'étaient que les images des Génies. Mais cette imitation était encore poussée plus loin dans les fêtes et dans les mystères de Bacchus, où les adorateurs de ce Dieu se déguisaient sous des formes bizarres et extravagates (1). On y voyait, comme nous l'avons observé ailleurs en parlant du culte de Bacchus, des Faunes, des Satyres, des Pans, des Silènes et des hommes habillés comme des femmes en tunique longue et parsemée de taches. Les uns traînaient des boucs pour les immoler, les autres invoquaient Bacchus avec d'affreux hurlemens, déchiraient avec les dents les entrailles des victimes palpitantes, serraient des serpens dans leurs mains, les entrelaçaient dans leurs cheveux, et les entortillaient autour de leur corps au grand effroi des spectateurs. On y voyait enfin des personnes des deux sexes et de tout état, presque toutes masquées, couvertes de peaux de faon ou de chevreuil, de panthères ou autres bêtes féroces, couronnées de pampres et de lierre, ivres, ou feignant de l'être, mêler leurs cris au bruit des cymbales, des sistres et autres instrumens de musique, et aux sons rauques des vases et des outres; les unes s'abandonnant à des transports furieux, les autres formant des danses militaires, où elles portaient des vases au lieu de boucliers, brandissaient au lieu de lances des flambeaux et des thyrses, et insultaient les spectateurs (2). Les mêmes travestissemens avaient lieu dans les mystères d'Eleusis (3), où l'on figurait toutes les ac-

*Danses d'imitation dans les mystères.*

(1) Cette imitation bachique se fesait spécialement à Athènes dans les grandes *Dyosiniaques*, où l'on représentait le triomphe de Bacchus. On donnait à ces danses le nom de *Bacchanales*; et l'on peut en voir des exemples dans toutes les collections d'antiquités. Le plus beau monument en ce genre est celui du musée Pio-Clémentin, tom. IV., pl. 29 et 30, que nous avons rapporté ailleurs.

(2) Les Bacchantes se permettaient toutes sortes d'extravagances et de turpitudes, se croyant possédés de la fureur de Bacchus. C'est à cet usage que font allusion ces vers d'Ovide dans Phèdre, v. 47.

*Nunc feror, ut Bacchi furiis Eleleïdes actae,*
*Quaeque sub Idaeo tympana colle movent;*
*Aut quas semideae Dryades, Faunique bicornes*
*Numine contactas attonuere suo.*

(3) V. Sainte-Croix, *Mémoires pour servir à l'histoire de la Religion secrète des anciens peuples etc.*


1
2
3
4
5
6
7

tions de Cérès, de Proserpine et de Bacchus (1). Les jeunes filles de Delos formaient également des danses, dans lesquelles elles représentaient les infortunes de Latone. On y voyait cette Déesse, représentée par une des jeunes filles, tantôt s'envoler à la colère de Junon en rasant la terre d'un pied léger, tantôt s'arrêter court, et exprimer l'abattement de son cœur. Les jeux *Pythiens*, qui se célébraient à Delphes étaient accompagnés d'une danse fameuse, dont l'objet était de représenter le combat d'Apollon contre le serpent Python. Cette danse se divisait en cinq parties. Dans la première, on voyait paraître le Dieu qui s'avançait avec précaution, regardant attentivement autour de lui, et se disposant au combat. Dans la seconde il provoquait le monstre. Dans la troisième il livrait le combat, qu'exprimait parfaitement le mètre *iambique*, au son des trompettes, et à une espèce de cracquement qui imitait les grincemens de dent du monstre blessé par les flèches du Dieu. Dans la quatrième, la victoire s'annonçait par le mètre *spondaïque*, ainsi que par des libations et des sacrifices. Enfin dans la cinquième, l'action se terminait par une danse joyeuse, où Apollon était représenté dansant en mémoire du triomphe qu'il avait remporté (2).

*Danse pythique.*

Le n.° 4 de la planche 115 présente un bas-relief, dont le sujet est une danse bachique, qui participe de la danse emmeliénne et de la danse d'imitation (3). Rien de plus élégant que l'attitude de la première Bacchante, qui, par son geste et son vêtement, ressemble beaucoup à une belle danseuse du musée Herculanum (4). La nymphe qui est en face va pour faire un saut tenant en main un cercle sans fond, qui est peut-être le *rhombe* mis au nombre des ustensiles des Bacchantes dans un épigramme de l'Anthologie (5). Cette nymphe

*Danse bachique dans un bas-relief.*

(1) V. Hamilton, *Collection of Etruscan, Greek etc. Antiquities etc.* Tom. III. pl. 47.

(2) Jul. Scaliger. *Poetices*, liv. I. chap. XXII. et Pollux, liv. IV. chap. X. sect. V.

(3) Ce bas-relief forme le contour d'un petit autel rond en marbre penthélique, de la hauteur de 9 décim. et 7. centim. Cet autel se trouvait au Musée du Vatican, d'où il a été transporté à Paris. *Monum. antiq. du Musèe Nap.* Tom. II. pl. 26.

(4) *Pitture ec.* Tom. I pl. XVIII.

(5) Il ne faut pas confondre le *rhombe* avec la *cymbale*, qui était un cercle recouvert d'une peau tendue, qu'on frappait avec la main. La

a sa tunique serrée au dessus des reins par un cordon, à la manière des danseuses de l'antiquité, qui portaient toutes leur robe retroussée (1). L'une et l'autre ont les pieds nus comme on représente les Nymphes, les Grâces et les Heures (2). La Bacchante du milieu a aussi beaucoup de ressemblance avec une figure du musée Herculanum (3); elle tient d'une main un vase, qui est peut-être le *préféricole*, et de l'autre un disque ou bassin où il y a trois figues, fruit consacré à Bacchus (4). Celui qui porte le vase sur une épaule ne diffère guère d'un Faune de la maison de plaisance Borghesi. Son attitude, ainsi que celle des deux figures jouant d'un instrument, semblent un peu forcées, comme on le voit ordinairement dans les Bacchantes, dont le propre était d'être plus ou moins dominés par une espèce de fureur, qu'ils exprimaient aussi par de violens mouvemens de tête. C'est pour cela qu'ils avaient un soin particulier de leur chevelure, qu'ils portaient flottante ou liée négligemment, pour donner encore plus d'expression au caractère qui leur est naturel. Aussi les Bacchantes sont-elles appelées dans Pindare ῥιψ-αυχενες *qui secoue la tête*, et on leur attribue trois actions, savoir; de *sauter*, de *s'arrêter*, et de *secouer la tête* (5). Pour plus d'éclaircissement sur

*Attitude forcée des Bacchantes*

cymbale était entourée de petites lames, dont le bruit variait et augmentait les sons de cet instrument, lorsqu'on le frappait ou qu'on l'agitait en l'air. Au *rhombe* étaient suspendus des espèces de grélots, comme on peut le voir par un de ces cercles dont on se servait dans les sacrifices de Priape, et qui a été rapporté par Boissart et Montfaucon. Il y avait aussi de ces *rhombes* en bronze, qui se frappaient avec une verge de métal.

(1) V. Winckelmann. *Monum. ant.* pag. 58.

(2) L'usage de tenir ainsi les pieds nus avait peut être pour but de faire parade de leur blancheur. C'est pour cela que Vénus est appelée *αργυροπεζα*, *des pieds d'argent.*

(3) *Ibid.* Tav. XXII.

(4) On attribuait à Bacchus la découverte et la culture du figuier: ce qui lui fit donner par les Lacédémoniens le surnom de Συκιτης. *Athénée*, III., 5.

(5) On voit dans certains monumens de Bacchanales des têtes de lions sculptées, *qui sont*, dit Visconti, *comme l'emblême de la fureur, dont étaient saisies les Menades: fureur qui les rendait plus fortes que les bêtes féroces, et leur donnait motif de se vanter dans une épigramme grec, de revenir de la chasse avec les têtes des lions quelles avaient tuées.* Pollux IV. pag. 104 parle d'une espèce de danse extrêmement vive






D K Bonari fec.

ce monument, qu'aucun antiquaire n'a encore suffisamment expliqué, nous avons cru à propos de rapporter au n.° 5 de la planche 116 un fragment du fameux Bacchanal dont nous venons de faire mention, et que nous avons cité ailleurs. La danseuse se tient sur la pointe des pieds, la tête rejetée en arrière, et parait exécuter une danse de force et d'un mouvement pressé. Elle tient d'une main le thyrse, au bout duquel on aperçoit la pointe de fer, comme sont dépeints les thyrses dans les guerres Indiennes, et conformément à ce que Lucien dit des Bacchantes, qu'elles *montrent le fer à nu au bout de leurs thyrses*; et de la gauche, elle soulève avec grâce le bord d'un manteau court qui flotte derrière ses épaules. Un Faune danse avec elle le *cordax*, tenant de la main droite une espèce de houlette; sa chevelure est hérissée et ceinte d'une couronne de pin, et ses cornes commencent à peine à paraître: de ses mâchoires pendent deux espèces de glandes, signe caractéristique du bouc dont il a le naturel (1).

*Bacchantes du musée Pio-Clementin.*

Les deux figures qu'on voit sous les n.os 6 et 7 de la même planche ont été copiées de même des peintures des vases antiques, et appartiennent à une même composition qui représente les orgies de Bacchus. L'une danse en jouant de la cymbale; l'autre semble s'avancer avec grâce et faire pompe de son élégante tunique, comme pour accompagner l'orgie au son des flûtes. La première de ces deux figures, ainsi que celles du même genre dont nous parlerons plus bas, se font remarquer par les bracelets qu'elles portent aux bras: ornement qui, selon Isidore, était réservé anciennement aux guerriers seuls, comme un trophée et le prix de leur valeur. Les femmes adoptèrent dans la suite cet ornement; et au lieu d'un bracelet à un bras seul, selon l'ancien usage, elles s'en mirent deux à chaque bras, et s'en parèrent même le bas de la jambe (2). La

*Autres Bacchantes.*

et effrayante, qu'on appelait *le lion*. Voyez *Religion de la Grèce*, pag 480.

(1) il faut voir ce que nous avons dit dans l'explication de la planche 76. Lucien (*dans Bacchus*), en parlant des compagnons de ce Dieu qui dansaient le *cordax*, s'exprime ainsi: *Il y avait parmi ceux-ci quelques jeunes gens de formes rustiques et nus, qui dansaient le* cordax, *ayant des queues et des cornes telles qu'on les voit aux chevreaux qui sont à peines nés.*

(2) V. Bellori, *Pitture del sepolcro de' Nasoni*, pl. 33. Montfaucon, tom. I. part. II. pl. 163. Mus. Ercol. tom. I. pag. 113.

seconde a les cheveux négligemment noués sur le haut de la tête, comme les portaient non seulement les Bacchantes, mais encore les jeunes filles de Sparte, qui affectaient une coiffure virile et sans art (1).

## *Danses guerrières.*

*Variété des danses guerrières ou pyrrhiques.*

Nous avons déjà parlé à l'article de la *Milice* de l'origine et de la danse *pyrrhique*, ou guerrière, et il ne nous reste que peu de chose à ajouter à ce que nous en avons dit. La danse guerrière prenait ordinairement son nom des lieux où elle se fesait, et même des armes avec lesquelles elle s'éxécutait. On appelait *Cariathiques* les danses armées, que les Spartiates formaient à Carie, et *Panathénées* celles où les jeunes Athéniens dansaient avec des lances et des boucliers dans les fêtes de Minerve. On donnait le nom de *Syphisme* à la danse qui s'exécutait avec des épées, et de *bachique* à celle qui se fesait avec des thyrses et autres instrumens consacrés à Bacchus (2). Voici la description que fait Xénophon au commen-

(1) Horace, Lv. II. od. II.

*. . . . . : . . incomptam Lacaenae*
*More, comam religata nodum.*

Et Sénèque, *OEdip.*, 415, en parlant de Bacchus dit

*Spargere effusos sine lege crines,*
*Rursus adducto revocare nodo.*

(2) La pyrrhique ne se dansait pas seulement par les guerriers, mais encore par les hommes et les femmes en général, comme l'observe Spartianus *in Adr.*, c. 19, où Saumaise rapporte cet ancien épigramme:

*In spatio Veneris simulantur praelia Martis,*
*Quum se se adversum sexus uterque venit.*
*Foemineam maribus nam confert Pyrrica classem,*
*Et velut in morem militis arma movet.*
*Quae tamen haud ullo calybis sunt tecta rigore,*
*Sed solum reddunt buxea tela sonum.*
*Sic alterna petunt jaculis, clypeisque teguntur;*
*Nec sibi congressu vir nocet, aut mulier.*

cement de son sixième livre des entreprises de Cyrus, de quelques-unes de ces danses à l'occasion d'une ambassade des Paphlagons. « Après qu'on eut fait les libations et chanté le *peana*, les Thra-« ces se levèrent les premiers, et se mirent à danser tout armés au « son de la flûte; ils se mouvaient avec grâce, sautaient avec force, « et tenaient des épées en main. Un d'eux enfin en frappa un au-« tre si violemment, que tout le monde le crut mort; mais ce coup « avait été porté en mesure et avec adresse. Les Paphlagons pous-« sèrent un cri. Ils se dépouillèrent réciproquement de leurs armes, « et sortirent ensuite successivement en chantant le *sidalca*, tandis « que d'autres Thraces transportaient celui qui avait été frappé com-« me s'il eût été mort, quoiqu'il n'eût aucun mal. Après eux s'avan-« cèrent les Magnésiens avec les Enianéens, lesquels exécutèrent « également en armes comme les premiers la danse qu'ils appellent « *Carpée*. Voici comment s'exécute cette danse. Un d'eux ayant « quitté ses armes, s'en va semant à la suite de bœufs attelés au joug, « et se retourne souvent en arrière, comme s'il craignait d'être at-« taqué. Il est accosté par un voleur, mais à peine l'a-t-il aperçu qu'il « resaisit ses armes, marche à sa rencontre, et le combat devant « le joug; tout cela s'exécute au son de la flûte. Il est enfin garotté « par le voleur, qui l'emmène avec ses bœufs. Quelquefois c'est le « voleur qui succombe, et alors le cultivateur le chasse devant lui « les mains liées derrière le dos. Vint ensuite un Myséen, qui « tenait dans chaque main un petit bouclier, et dansait en repré-« sentant un guerrier qui se défend contre deux ennemis. Tantôt « il portait ces boucliers comme s'il n'eût eu affaire qu'à un seul « ennemi; tantôt il dansait en rond en fesant encore un saut,

Carpée espèce de danse.

*Lusus habet pugnam, sed habent certamina pacem,*
*Nam remeare jubent organa blanda pares.*

On trouve aussi ce passage dans la X.e Métam d'Apulée : *Puelli, puellaeque, virenti florentes aetatula, forma conspicui, veste nitidi, incessu gestuosi, graecaniam saltantes* pyrrhicam, *dispositis ordinationibus decoros ambitus inerrabant; nunc in orbem rotarum flexuosi, nunc in obliquam seriem connexi, et in quadratum patorem cuneati, et in catervae dissidium separati.* La danse, dont Apulée et l'auteur de l'épigramme ci-dessus donnent la description, parait être une espèce de contre-danse. Voy. le tome V. des *Pitture d'Ercolano*, pl. XLIX, où est représentée une femme en habit guerrier, et qui semble exécuter la danse *pyrrhique*.

« la tête en bas, et tenant toujours les boucliers en main; ce « qui plut extrêmement aux spectateurs. Après cela il exécuta une « danse Persanne; et frappant l'un contre l'autre ses deux bou- « cliers il se mit à genoux, se releva, dansa de nouveau, et fit « tout cela au son de la flûte. Les Mantinéens et autres Arcadiens « tenant des armes élégantes, s'avancèrent ensuite en cadence, tan- « dis que la flûte jouait un air de danse semblable à celui de la « danse armée; et aussitôt les danseurs se mirent à chanter le « *peana*, en dansant comme on le fait dans les prières qu'on adresse « aux Dieux. Les Paphlagons furent étonnés de voir exécuter « toutes ces danses par des hommes armés. Le Myséen s'aper- « cevant de leur surprise fit entrer une jeune danseuse, avec la « permission d'un Arcade auquel elle appartenait; sa parure était « des plus élégantes, et elle tenait un léger bouclier en main. Cette « danseuse dansa une *pyrrhique* avec une agilité admirable. Son « habileté lui attira de grands éloges; et les Paphlagons ayant « demandé si l'on se servait aussi de femmes à la guerre, on leur « répondit que c'étaient elles précisément qui avaient chassé le Roi « de ses campemens „. Dans la description que fait le même auteur des fêtes qui lui furent données à lui-même par Xeuthe Roi de Thrace, il dit, qu'après le repas, quelques Cerasontins jouèrent une marche avec des fifres et des tambours en cuir de bœuf, en imitant la cadence de la lyre; et que le même Xeuthe s'étant levé et ayant poussé un cri de guerre, il se mit à danser avec beaucoup de légèreté, et à faire tous les mouvemens de celui qui cherche à éviter l'atteinte du dard.

On peut donc conclure de tout ce qui vient d'être dit: d'abord, que la danse *pyrrhique* la plus ancienne, consistait en pas, en attitudes, et en exercices militaires, qui s'exécutaient avec la plus grande rapidité. Lucrèce, en parlant des Curètes qui honoraient la mère des Dieux par des danses guerrières, décrit ainsi leurs mouvemens et leurs gestes:

*Hic armata manus ( Curetas nomine Graii*
*Quos memorant Phrygios ) inter se forte catenas*
*Ludunt, in numerumque exsultant sanguine fleti et*
*Terrificas capitum quatientes numine cristas* (1):

(1) Liv. II. v. 629. *L'usage de se blesser dans les danses curéti-*

de la même manière que le fesaient les anciens Curètes de Crète, lorsque pour sauver Jupiter encore enfant

*Armati in numerum pulsarent aeribus aera.*

Danse des Curètes ou Corybantes.

Cette danse consistait donc, non seulement à former des pas de guerre accompagnés du bruit des armes, mais encore à mouvoir tout le corps en cadence, et surtout la tête, dont l'expression devenait encore plus majestueuse et plus terrible, par l'agitation que ces danseurs donnaient aux crins et aux plumes qui surmontaient les casques dont ils étaient coiffés. C'est pour cela que, selon Strabon, les Curètes furent appelés aussi Corybantes, *parce qu'en dansant*, ils marchaient *en fesant des mouvemens comme s'ils eussent voulu se heurter de la tête* (1); et telle est en effet l'attitude des fameux Corybantes du musée Pio-Clémentin (2). Il suit en second lieu des mêmes observations, que, devenue moins pénible, plus modérée et plus gaie, la danse *pyrrhique* s'introduisit dans les amusemens domestiques: usage qui devait déjà exister du tems d'Athénée, attendu que cet écrivain réduit à une seule les trois danses qui étaient propres de la poèsie lyrique. Telle devait-être probablement la danse Spartiate appelée *ορμος*, qui veut dire *chaîne* ou *collier*. Cette danse était exécutée par un chœur de jeunes garçons et de jeunes filles, qui fesaient la chaîne en se tenant par la main. Le garçon conduisait la danse d'un pas ferme et belliqueux, et la jeune fille le suivait en formant des mouvemens doux et modestes: ce qui fesait dire à Lucien que cette danse pouvait se nommer l'alliance de deux vertus, la force et la continence (3).

Danse ορμος.

*qùes*, dit Visconti, *n'est point observé par les commentateurs de Lucrèce. Orphée appelle le Corybante* ( Hymn. Coryb. v. 6 )

Φοίνιον ἀιμαχθέντα κασιγνήτων ὑπο δισσῶν

*pourpré de coups fraternels.*

(1) Corybante de *κορυπτω*, c'est-à-dire frapper de la tête en avant à la manière des bêliers.

(2) Tom. IV Bassi-rilievi, pl. IX.

(3) Quelques écrivains, et entr'autres Athénée, Eustaze et Meurs, mettent au rang des danses militaires la *Chyronomie*, qui, selon la signification du mot Grec, consistait uniquement en gestes des mains, par le moyen desquels on exprimait tous les mouvemens propres de la danse

*Danses de théâtre.*

*Origine de la danse du Théâtre.*

Eschyle avait déjà donné sa fameuse tragédie intitulée les *Euménides*, dans laquelle il fit paraître sur le théâtre une cinquantaine de furies, au grand effroi des spectateurs; déjà il avait introduit sur la scène l'usage des masques, des machines et des décorations, lorsque la danse fut aussi appelée à l'embellir (1). Les danses de théâtre ne différèrent jamais beaucoup de celles dont nous venons de parler; et l'on peut même dire que les danses guerrières et sacrées, non seulement furent admises peu-à-peu dans les représentations théâtrales, mais que l'usage en devint même si général, qu'elles y régnèrent quelquefois exclusivement. Ces danses peuvent se réduire à quatre espèces, qui sont; la *tragique*, la *comique*, la *satyrique*, et la *pantomimique*. M.r Burette observe judicieusement, que ces

*Divers genres de danses théatrales.*

*pyrrhique*. Mais la *Chyronomie* appartient moins à la danse *pyrrhique* qu'à celle de théâtre, où son exécution forme le principal talent des pantomimes. Athénée fait en outre mention d'une danse qui s'exécutait par des chevaux, et rapporte à ce sujet, que deux chevaux Sybarites dressés à cette danse, ayant entendu le son des flûtes dans un combat contre les Crotoniates, se levèrent sur leurs pieds de derrière, renversèrent leurs cavaliers et mirent le désordre dans l'armée. *Athén.* Liv. XII. chap. 3.

(1) Notre but n'est pas d'entrer en dissertation sur toutes les représentations théatrales des Grecs. Nous ne parlerons même ici que de la danse prise dans le sens qui lui est absolument propre. Nous remarquerons seulement qu'Aristote déclamait contre l'abus qu'on fesait de son tems de la pompe et des décorations, surtout dans la tragédie. *Exciter la terreur*, dit-il, *par le moyen des décorations, c'est montrer bien peu de goût pour l'art, et afficher seulement la profusion de celui qui donne le spectacle*: paroles qui pourraient s'appliquer à bien juste titre à plusieurs spectacles de nos jours ( *Poet.* chap. 14, pag. 98. *Harl.* chap. 15, pag. 230, vol V. *Opp. et.* Buhle ). Ceux qui seraient curieux de voir cette matière savamment traitée, pourront consulter Rochefort, *Mém. sur l'objet de la tragédie chez les Grecs*, dans les *Mém. de l'Acad. des Inscriptions*, tom. XXXIX., pag. 146; Brumoy dans son *Théâtre des Grecs*, seconde édition, tom. II. pag. 253; Quadrio, *Storia ec. d'ogni poesia ec.*; Barthélemi, *Voy. du jeun. Anachar.* VII., 209; l'*Atheniensische Briefe*, tom. I. pag. 539, avec les observations de Jacobs; et Bulenger, *De Theatr. etc.*

danses avaient certaines choses qui leur étaient communes (1). D'abord, c'est qu'elles s'exécutaient toutes sur la partie du théâtre, qui s'appelait le *timelo* ou *l'orchestre*. En second lieu, elles prenaient leur cadence et leur mesure, tantôt du chant du chœur, tantôt du son des instrumens, et particulièrement des flûtes, et le plus souvent du chant et des instrumens réunis. Pour animer la danse, les musiciens marquaient quelquefois la cadence en frappant du pied avec une espèce de sabot de bois ou de fer appelé en grec *κρουπεζια*, qui est le *scabilla* des Latins. Troisièmement enfin, lorsque ces danses ne formaient pas un simple intermède du drame, ou un ballet pris dans l'acception rigoureuse de ce mot, elles étaient toujours conformes à l'expression des paroles que chantait le chœur, et aux affections que l'auteur voulait exciter dans les spectatenrs (2).

*Danse tragique.*

La danse tragique prit aussi le nom d'*emmélienne*, mot avec lequel on voulait signifier que la bienséance et la gravité forment son véritable caractère. Elle accompagnait du geste et de mouvemens analogues les sentimens que le chœur devait exprimer. Ces sentimens consistaient en prières qu'on adressait aux Dieux en faveur des bons et contre les méchans, en hommages rendus à la vertu, en malédictions contre le vice, en exhortations tendant à réprimer les passions violentes, et en autres actions louables de ce genre (3). La danse tragique, selon ses diverses figures, prenait aussi divers noms, dont plusieurs nous ont été conservés par Pollux et par Athénée (4).

(1) Hist. de l'Acad. Roy. des Inscript., tom. I. pag. 124.

(2) Lucien dit qu'anciennement c'était le même acteur qui chantait et dansait en même tems; mais qu'attendu la difficulté de respirer en dansant, comme cela arrivait souvent, on trouva plus à propos de faire chanter les uns et danser les autres.

(3) Horace, dans son Art poétique, exprime ainsi les devoirs du chœur:

*Ille bonis faveat et concilietur amicis,*
*Et regat iratos, et amet peccare timentes;*
*Ille dapes laudet mensae brevis; ille salubrem*
*Justitiam, legesque, et apertis otia portis;*
*Ille tegat commissa, Deosque precetur et oret,*
*Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.*

(4) Voyez Quadrio, *Storia ec.* vol. III. pag. 340 et suiv.

*Figures de la danse tragique.*

Ces figures étaient généralement de trois sortes qui s'appelaient, savoir; la première ζυγον, *joug*, qui était celle ou les personnages du chœur fesaient leur entrée trois à trois sur la scène; la seconde σ-οῖχος, *ordre* où leurs mouvemens s'exécutaient par cinq: nom qui fut donné à cette figure à cause de la ressemblance qu'elle présentait avec les évolutions militaires; et la troisième était le chœur *ciclique* ou circulaire, dont parle Xénophon (1).

*Danse comique.*

La danse comique se composait uniquement du *cordax*, dont nous avons fait mention plus haut. Son genre était analogue aux mouvemens indécens et au caractère licencieux des acteurs comiques, et il n'y avait guères que des personnes abjectes qui la dansassent. Aussi Théophraste, dans ses *Caractères*, met-il cette espèce de danse au nombre des actions qui distinguent un homme déhonté; et Démosthène, dans sa seconde *Olintiaque*, range sur la même ligne la débauche, l'ivrognerie et la danse du *cordax*. On prétend qu'Aristophane fut le premier à introduire sur le théâtre cette sorte de danse, pour joindre le burlesque au caractère mordant et satyrique de ses drames.

*Danse satyrique.*

La danse *satyrique* n'était également que la *sycinnis*, dont nous avons aussi parlé précédemment. Elle s'éxécutait sur les théâtres après la tragédie, et consistait proprement en une espèce de *pastorale*, dont l'objet était de récréer les spectateurs et de les soulager des affections pénibles de tristesse, de pitié et de terreur qu'avait excitées en eux l'action tragique. Cette danse était le plus souvent exécutée par des danseurs déguisés en Satyres, en Silènes, en Ménades et autres personnages de la suite de Bacchus, dont les mouvemens et les sauts grotesques étaient propres en effet à égayer les spectateurs: c'est pourquoi elle n'était souvent que la réprésentation d'une Bacchanale.

*Danse pantomimique.*

La danse pantomimique réunissait en elle les caractères des trois précédentes. On appelait *pantomimes*, c'est-à-dire *imitateurs de tout*, des danseurs dont l'art consistait à représenter, et pour ainsi dire à peindre au naturel, par les mouvemens de leur visage, par leurs gestes et leurs attitudes toutes les actions des hommes, tellement que sans le secours du chant ni d'aucun son, et sans pro-

(1) Selon Pollux, le nombre des acteurs du chœur à Athènes avait été réduit à quinze seulement, pour éviter les désordres qui avaient eu lieu dans celui des cinquante Furies d'Eschile.

férer un seul mot, ils parlaient aux yeux, et exprimaient une infinité de choses, qu'on aurait pu à peine énoncer à l'aide de la parole et de l'écriture. Telle est l'idée que Cassiodore nous donne de cette danse (1). C'était de toutes les danses la plus difficile, et c'est elle particulièrement qu'avait en vue Lucien, lorsqu'il exigeait du danseur tant d'érudition et de philosophie. Mais ce ne fut que sur les théâtres de Rome et sous le règne d'Auguste, que cette espèce de danse, quoique propre aux Grecs, fut portée à sa perfection par deux pantomimes célèbres appelés Pilade et Batile; de sorte que tout ce qu'on en dit de merveilleux doit plus se rapporter à Rome qu'à la Grèce (2). Ainsi ce n'est pas ici le lieu d'en parler au long, nos recherches se bornant dans ce traité aux danses des Grecs. Il importe seulement d'observer qu'anciennement les actions de pantomime ne s'exécutaient que par un seul et même acteur (3), et que c'est encore aux Romains que nous sommes redevables des danses composées d'actions suivies, représen-

(1) *Variar. lection.* liv. I. Epist. 20. Cet auteur, *ibid.* liv. IV. Epist. 51. revenant sur le sujet de la pantomime en fait la description suivante: *Pantomimo igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scenam plausibus invitatus advenerit, adsistunt consoni chori diversis organis eruditi: tum illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit; et per signa composita, quasi quibusdam litteris edocet intuentis adspectum: in illa leguntur apices rerum; et non scribendo facit, quod scriptura declaravit.* Lucien dit aussi qu'il était de l'art des pantomimes de savoir prendre sur le champ toutes sortes de formes: ce qui lui fait présumer, que la fable du Protée Egyptien, n'était autre chose que l'emblême ou l'allégorie d'un excellent pantomime.

(2) L'abréviateur d'Athénée, liv. I., parle ainsi de la pantomime: *Quant à la danse tragique, qui fleurissait du tems d'Athénée, l'usage en fut introduit par Batile natif d'Alexandrie. Seleucus dit qu'il dansait dans toutes les règles; et on lit dans Aristonique qui a composé un traité sur la danse, que Batile et Pilade avaient réuni dans ce genre de danse, la danse comique appelée* cordax, *la tragique dite* emmélienne, *et la satyrique qui porte le nom de* sycinnis. Selon le même Athénée, la danse de Pilade était magnifique, ὀγκώδης, *c'est-à-dire pathétique et propre à émouvoir, et celle de Batile gaie et gracieuse.* Voyez l'ouvrage de M.r de Rivery, *Recherches historiques sur la danse des anciens.*

(3) *Idem corpus Herculem designat et Venerem, feminam et marem, Regem facit et militem; senem reddit et juvenem: ut in uno credas esse multos, tam varia imitatione discretos.* Cassiod. *ibid.* Quant aux mer-

tées par plusieurs personnages, ou de ces ballets dans lesquels on expose encore à présent sur nos théâtres un événement tragique ou comique quelconque. Apulée est peut-être le premier écrivain qui ait parlé distinctement d'une troupe de pantomimes.

*Danse des Grâces.*

Le n.° 4 de la planche 116 représente une danse des Grâces, qu'on peut croire semblable à celles qui servaient d'intermède dans les drames. Elle est copiée sur la planche n.° 81 du IV.e vol. de la collection des vases d'Hancarville. La danse, la musique et l'amour sont les trois choses les plus propres à exciter et à exprimer la joie. L'amour parait ici réuni à la danse et à la musique, qui sont exécutées par les Grâces même, lesquelles n'ont pour vêtement qu'une robe légère, qui n'ôte pour ainsi dire rien à l'élégance de leurs formes, pour indiquer qu'elles ne peuvent se cacher, et que partout où elles se trouvent on les a bientôt reconnues. Orphée leur donne le titre de *Mères de la brillante joie*: idée riante, qui semble exprimée toute entière dans cette peinture, car deux des Grâces dansent avec l'Amour au son d'un instrument à cordes, que touche la troisième. Le trépied, signe emblématique de la présence des Dieux, annonce aussi celle des aimables Déesses qui y sont représentées. Elles ont ces beaux cheveux dont Homère aime à les parer, et qu'il désigne par ces mots ἐϋπλόκαμοι χάριτες; et leurs ceiu-

veilles qu'on raconte de cet art, nous nous bornerons à rapporter deux faits arrivés du tems de Néron, et dont parle Lucien. Un certain Demetrius, philosophe cynique, ne cessait de dénigrer la pantomime comme un accessoire inutile à la musique qu'elle accompagnait d'attitudes vaines et ridicules, dans la vue de surprendre les spectateurs par la beauté des masques et des vêtemens. Un pantomime célèbre pria le philosophe de vouloir bien ne pas condamner aussi légèrement cet art sans en avoir vu les effets; er ayant fait taire le chant et les instrumens, il se mit à représenter les amours de Mars et de Vénus. Ses gestes exprimaient successivement, et avec tant de vérité, le Soleil qui découvre les deux amans, Vulcain qui les entoure d'un filet, et toute les particularités de cet événement fameux, que le philosophe ne put s'empêcher de s'écrier qu'il voyait la chose même, et non pas une simple représention, et que le pantomime avait les *mains parlantes*. On lit dans le même auteur qu'un Roi de Pont, qui se trouvait à la cour de Néron, émerveillé de la vérité avec laquelle le même acteur représentait quelle qu'action que ce fût, pria l'Empereur de lui en faire présent, en disant, que par ses gestes, il lui aurait pu servir d'interpréte avec les Barbares ses voisins, dont personne ne comprenait le langage.

tures sont déliées, comme le dit Horace *solutis Gratiae zonis.* Le naturel de l'action, joint à une extrême simplicité, suffirait pour nous faire reconnaître en elles les charmantes compagnes de Vénus; au lieu d'être comme à l'ordinaire avec leur Déesse, on les voit ici avec son joli enfant, qui les rend encore plus belles, en même tems qu'il leur doit ses plus doux attraits. Ce Dieu agite des espèces de castagnettes, dont le son accompagné de celui du trépied marque la mesure et la cadence (1).

*Diverses danseuses de théâtre.*

Aux danses de théâtre appartiennent également les figures n.os 1, 3, 5 et 7 de la planche 115. La première est prise des peintures d'Herculanum (2). Le lierre dont sa chevelure est entrelacée; la peau

(1) On voit dans les peintures d'Herculanum plusieurs danseuses avec des robes et dans des attitudes, qui ne diffèrent guères de celles des Grâces dont nous venons de donner la description. Dans un passage, IV, 95, où il est parlé d'une danse qui s'exécutait chez les Orcomènes en Béotie, par des jeunes filles vêtues à la manière des Grâces, Pollux donne à présumer que la danse des Grâces était représentée par des femmes nues, qui tenaient seulement d'une manière délicate un *palla* ou grand voile. Sénèque, *De Benef.*, I., 3, dit que les Grâces se peignaient *solutae ac pellucida veste.* Xénophon, dans son *Banquet*, fait aussi mention de la danse des Grâces, en disant que le banquet avait plus de charmes, lorsqu'il était accompagné d'une danse avec des figures et des attitudes semblables à celles qu'on prête aux *Grâces*, aux *Heures* et aux *Nymphes.* Mais ces Déités sont le plus souvent représentées avec une simple draperie, comme on la voit aux Grâces dans cette peinture. C'est aussi sous cette forme qu'Apulée, *Mét.* X. représente Vénus, qui a les Grâces pour compagnes: *Qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa*; *nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem.* Le même auteur exprime jusqu'aux ondulations que le souffle du Zéphir fesait faire à ce voile léger. V. *Mus. Ercolan.* pitt. I., pag. 101 (2), et. Hancarv. vol. IV. pag. 57.

(2) Tom. I. pl. XXI. Nos lecteurs voudront bien nous pardonner si, à défaut de monumens Grecs, nous leur en avons présenté quelquefois qui appartiennent à Rome et à Herculanum. « C'est une chose assez notoire « (dit M.r Burette *Hist. de l'Acad. R. etc.* Tom. I. pag. 116), que les « Romains doivent à leurs commerce avec les Grecs toute leur habileté « dans les beaux arts. . . . . Aussi voyons-nous que la plupart des danses « usitées chez les Romains indiquaient, par les noms Grecs qu'elles portaient, les lieux d'où elles tiraient leur origine; et que la même source « fournissait aux Romains en ce genre les maîtres les plus habiles, et les « plus propres à rafiner spécialement les plaisirs du théâtre et du cirque ».

de panthère ou autre bête féroce qui lui pend de l'épaule gauche et flotte sous le bras droit; les *cymbales* ou autres instrumens qui ont la forme de petits plats concaves (1), qu'elle frappe l'un contre l'autre, sont des attributs propres aux Bacchantes; mais la *palla* ou l'*amiculo* qui l'enveloppe de ses larges replis (2), et sa chaussure qui ne diffère guères de nos pantoufles, désignent évidemment une danseuse de théâtre (3). La danseuse n.° 3 est prise aussi des mêmes peintures. Elle tourne en rond avec une autre danseuse, qu'elle tient délicatement par les doigts. Selon Lucien, les Spartiates avaient également une espèce de danse, qu'ils commençaient en se tenant les uns et les autres par les doigts, et dont les mouvemens imitaient ceux de la lutte. La robe que porte cette danseuse est ample, fine et presque transparente (4). Elle a aux pieds les *solee* avec un beau nœud de rubans (5). Les danseuses n.os 5 et 7 appartiennent aux peintures des vases antiques (6). La première semble faire une pirouette sur la pointe des pieds. L'autre accompagne ses mouvemens doux et gracieux du son des castagnettes. Son vêtement flottant, qui laisse apercevoir une partie de ses cuisses à nu, nous porterait à la prendre pour une des Bacchantes Spartiates (7). Et en effet, Plutarque nous apprend, dans

*Images de danseuses prises des vases antiques.*

(1) Rubenius, *De Re Vestiaria*, dit qu'il ne faut pas confondre la cymbale avec le *cymbalum*. La première se frappait avec une main; mais les tymbales se frappaient l'une contre l'autre comme on le voit aujourd'hui dans les musiques orientales. V. *Pitt. Ercol. ibid.*, pag. 112 (4).

(2) Ferrari, *De Re Vest.*, liv. III. chap. 18 et 19.

(3) Balduin. *De Calc.* chap. 8 et 12.

(4) Pollux, IV., suiv. 104, et VI. suiv. 17, nous apprend que les danseurs étaient vêtus de robes *diaphanes*, appelées *Tarantinides*, du costume efféminé des Tarantins auxquels elles étaient propres.

(5) Les Grecs fesaient, entre l'*ipodema* et le *sandalium*, la même différence que les Latins entre le *calceo* et la *solea*. Le *calceo* et l'*ipodema* désignaient proprement la chaussure qui couvrait tout le pied; la *solea* et le *sandalium* ne couvraient que la plante, et laissaient nue la partie supérieure. *Salmas.* ad *Tertullian. de Pallio*, et *Gell.* XIII., 20.

(6) La première de ces figures est aussi rapportée par Th. Hope *Costume of te ancients*, London, 1812, tom. II, pl. 209; et une autre figure, qui ne diffère guères de celle-ci, se trouve également dans Baxter, *An illustration of the Egyptian, Grecian, etc. Costume*, *pl.* 30.

(7) On voit dans les monumens inédits de Winckelmann, dans les culptures de la maison de plaisance Borghesi, ainsi que dans les pein-

son *Parallèle* de Lycurgue et de Numa, que la tunique des Spartiates n'était point cousue par le bas: motif pour lequel elle s'ouvrait en marchant, et leur laissait toute la cuisse à découvert: ce que Sophocle a aussi exprimé très-clairement dans les vers suivans: *Et la jeune Hermione a une tunique qui ne la couvre pas entièrement; mais qui, en s'ouvrant de tems en tems, laisse voir sa cuisse à nu.* C'est pour cela qu'on donna à ces jeunes filles le nom *de Fenomeridas*, c'est-à-dire *montrant les cuisses.* Mais cette figure ayant une parure de tête trop recherchée pour une Spartiate, nous croyons qu'au lieu d'une Bacchante du Taigete, il faut voir en elle une danseuse de théâtre dansant l'*emmélienne.* Une chose qui nous parait devoir être remarquée dans ces danseuses, comme dans toutes celles dont nous avons parlé auparavant, c'est qu'elles ont toutes l'épaule et le bras droit nus. Ovide, dont l'autorité doit être d'un grand poids à cet égard, dit que la partie du corps qui, dans les femmes, fixe particuliérement les yeux de leurs amans, est celle qui forme la jonction du bras avec l'épaule (1).

*Danses ou tours de force.*

La planche 41 dont nous avons accompagné l'article de la *Milice*, présente à sa partie supérieure une danse ou un tour de force, et à la partie inférieure une danse pyrrhique. Le sujet de cette planche est pris des vases d'Hamilton et des *Costumes* de Baxter. Les danses qui y sont représentées semblent servir de prélude ou d'intermède à quelque spectacle (2), et se rapporter aux orgies de Bacchus, dont le serpent, qu'on voit devant l'autel, est l'emblème. « Tout, (c'est ainsi que s'expriment les savans commentateurs de cette peinture) tout offre ici l'idée d'un théâtre. La colonne indique le *proscenium*, ou l'avant-scène; l'autel appelé *timelo*, orné de festons comme consacré à Bacchus, montre la partie de l'orchestre

tures d'Herculanum, diverses danseuses Spartiates avec une sorte de vêtement, qui leur laisse une grande partie du corps nu; mais elles ont la tête couronnée de roseaux et de palmes, peut-être en mémoire de la victoire de Tyrée.

(1) *Pars humeri tamen ima tui, pars summa lacerti*
*Nuda sit, a laeva conspicienda manu.*
*Hoc vos praecipue, niveae, decet . . . . . . .*

Telles étaient les leçons qu'il donnait à ses élèves, *De arte etc.* III., v. 307, et suiv.

(2) Edit. de Florence, vol. I., pl. 60. Baxter, ibid. pl. 22.

à laquelle il donnait son nom, et qui était de plusieurs pieds plus basse que le *proscenium* „. Les mêmes commentateurs sont d'avis que la femme, qui fait un saut à la manière de nos sauteurs modernes, ainsi que celle qui est vis-à-vis d'elle, sont au bord du proscenium. La première, selon eux, avec la cruche qu'elle soulève avec le gros orteil du pied droit, cherche à prendre du vin d'un grand vase pour le verser dans un plus petit, qu'elle tient de l'autre pied, tandis que la seconde l'avertit que ses pieds sont arrivés à la hauteur convenable. Mais peut-être pourrait-on dire aussi avec autant de vraissemblance, que la femme qui saute, tient d'un pied une espèce de petite lance, avec laquelle elle frappe le disque qu'elle tient de l'autre pied, pour marquer la cadence des danseurs.

*Danseurs κυβιστῆρες.*

L'attitude de la danseuse, dont nous avons parlé plus haut, nous rappelle les sauteurs appelés par Homère *κυβιστητηρες*, qui fesaient des culbutes la tête en bas, et amusaient le public de leurs tours de force, non seulement dans les théâtres, mais encore dans les fêtes populaires, et après les festins d'appareil (1). Tel est le sauteur que représente une petite statue de bronze de la Galerie de Florence, lequel est sur le point de s'élancer les pieds en l'air: Voyez lo n.° 2 de la planche 115. Mais les Grecs avaient des exercices encore plus extraordinaires dans les sauts périlleux qu'ils exécutaient sur la pointe d'épées nues rangées en file: ce qui était regardé comme le comble de ce que l'homme pouvait entreprendre de plus hardi (2). A la *sycinnis*, et par consequent à la danse de théâtre ap-

*Danseurs de corde.*

(1) Les anciens grammairiens et les lexicographes expliquent le verbe *κυβιστᾷν* par *επι κεφαλὴν καϑάλλεσϑαι*; ou *ἐπι κεφαλὴν πηδᾷν*, *in caput saltare.* V. Heyne, *Observat. ad Iliad.* XVI, 745, et Meurs. *De Saltat.* Κυβιστησις. Pollux, liv. IV. chap. 14, met la *cubistique* au rang de la danse tragique.

(2) Cet exercice s'appelait *κυβιστᾷν εἰς ξιφη*, ou *εἰς μαχαίρας*, et devint une expression proverbiale, pour indiquer ceux qui étaient disposés aux entreprises les plus hardies. Un certain Philippe, dans le Banquet de Xénophon, reproche à Pisandre, harangueur impudent, sa lâcheté, en lui disant qu'il le verrait volontiers s'exerçer à faire des cabrioles sur des épées.

Nous nous sommes abstenus de parler des *Pétauristes*, dont l'exercice appartient plutôt aux jeux qu'aux danses. Aux jeux appartiennent également les sauts, dont parle Mercurial, qui se fesaient par amusement



partiennent les deux danseurs qu'on voit à la planche 116 sous les n.os 1 et 3, et qui, sous la forme de *petits faunes*, dansent sur la corde. Ils sont pris du III.e tome des peintures d'Herculanum (1). L'un tient de la droite une petite cruche dont il verse la liqueur dans la coupe qu'il a dans la main droite; et l'autre est dans une attitude grotesque jouant de la flûte. On voit au n.o 2 de la même planche un danseur dansant la *sycinnis*, qui fait un grand saut dans le genre grotesque. La bizarrerie de son vêtement dénote un de ces danseurs ou bateleurs, qui exécutaient ces sortes de danses en public (2). *Danseur grotesque.*

Avant de terminer cet article sur les danses de thâtre, nous avons cru à propos de présenter à la planche 117 deux scènes tragiques, qui ont été copiées sur les peintures des vases antiques (3), et sont relatives aux infortunes d'Oreste. La première n'est qu'une scène poétique et de simple déclamation, et par conséqu ent n'ap- *Scènes tragiques.*

ou en concours sur des peaux enflées. Nous ne dirons rien non plus de l'espèce de saut, appelé par les Grecs ἅλμα, que fesaient les Athlètes, avec des poids ou des masses de métal dans les mains, sur la tête ou sur les épaules: exercice qui appartenait entièrement à la gymnastique. V. *Jeux et spectacles sacrés* etc.

(1) Les danseurs de corde des anciens étaient d'une adresse surprenante. Tantôt ils montaient et descendaient par une corde tendue obliquement; tantôt ils attachaient à l'extrémité d'un poteau très-élevé une corde, le long de laquelle ils grimpaient au haut de ce poteau, où ils se plaçaient la tête en bas, et fesaient divers mouvemens dans cette posture (Nicéph. Grég. VIII, pag 198). Il y en avait qui tendaient une corde horizontalement entre deux poteaux, et marchaient dessus (Horac. *Epist.* II., I. v. 210); et quelquefois, au lieu d'une corde, ils y plaçaient une espèce de perche, sur laquelle ils marchaient de même (Grégor. de Nazianz. *in Apolog.*). D'autres couraient sur cette corde, dansaient, tiraient de l'épée, et fesaient mille sortes de mouvemens et de tours de force. Nicéphore Gregora raconte que certains *Funambules* couraient sur la corde les yeux fermés, portant un enfant sur leurs épaules. Pline, VIII., 2, parle d'éléphans qui marchaient sur la corde en cadence, et portant des hommes et des litières. V. *Pitt. Ercol.*, tom. III. pag. 158 (b). Il parait néanmoins que ces exercices appartenaient moins aux Grecs qu'aux Barbares et aux Romains.

(2) Cette figure est prise de la collection des vases d'Hancarville, tom. I., pl. 59, et est également rapportée par Saint-Non.

(3) La première est prise de la 15.e pl. tome II. des Vases d'Hamilton, édition de *Florence*, 1801; la seconde de l'édition Anglaise des mêmes vases, tom II., pl 30. Le dessin de la planche qu'on voit ici est de M.r Lavelli peintre distingué.

partient pas au genre des actions *dramatiques*, ou pantomimiques proprement dites; elle est propre néanmoins à nous donner quelqu'idée de la pantomime des Grecs dans la tragédie. La seconde peut être regardée à juste titre comme une véritable danse tragique, dont les Furies offrent l'expression dans leurs mouvemens. Dans la première on voit Electre, qui a été envoyée par Clitemnestre sa mère à la tombe d'Agamemnon, pour appaiser l'ombre du héros par des prières et des libations. Le jeune homme qu'on voit en face est Oreste, qui vient par l'ordre d'Apollon pour venger la mort de son père. Il est représenté ici près de la tombe, comme dans la tragédie d'Eschile intitulée Χοηφόροι, et au moment de reconnaître Electre, ou de se découvrir à elle, pour concerter entr'eux des moyens de vengeance. Alfieri a parfaitement rendu cette action dans la II.^e^ scène du II.^e^ acte de son Oreste; et le moment semble en être le même que celui où le poète fait dire à Electre, *Et, qui est-tu donc, si tu n'est pas Oreste?* La scène inférieure représente Oreste tourmenté par les Furies. Cette action vraiment tragique, comme l'observe judicieusement M.^r^ Boettiger, était de toute l'histoire mythologique des anciens, une des plus fecondes en grandes images, tant pour les arts que pour la morale: aussi se trouve-t-elle répétée plusieurs fois dans les monumens de l'antiquité. Le malheureux héros est appuyé contre un rocher, comme pour se défendre. Les points tracés sur la pierre, et qui semblent représenter quelques bandelettes mystiques et funèbres, offrent aux yeux de M.^r^ d'Hancarville l'expression de Jupiter *Cappantas*, ainsi appelé pour avoir calmé les fureurs d'Oreste. C'était en effet une opinion généralement reçue, que, pendant son exil et dans les momens de ses cruelles agitations, Oreste s'était assis sur une pierre, d'où il invoquait le secours de Jupiter. Cette pierre, selon Pausanias, n'était qu'un rocher sauvage à trois stades de Gitea. Dans cette composition, non plus que dans d'autres semblables de l'antiquité, les Furies ne sont pas représentées avec des figures affreuses, mais seulement avec des serpens entrelacés dans leurs cheveux, des torches aux mains, et dans des attitudes menaçantes, qui n'ont pourtant rien d'indécent, et sont propres à exciter l'effroi, par la nature seule de l'action, et par l'expression d'horreur qui règne sur la physionomie et dans toute la personne d'Oreste (1).

*Oreste tourmenté par les Furies.*

(1) Quant à la manière dont les Grecs représentaient les Furies, il faut voir la savante dissertation de Boettiger, *Les Furies, d'après les*

## *Danses privées.*

Certains évènemens particuliers étaient pour les Grecs des sujets d'amusemens et de fêtes, qui se renouvellaient fréquemment. L'anniversaire des naissances, les mariages, l'arrivée d'un étranger, les repas, les moissons, les vendanges et autres conjonctures semblables se célébraient toujours par des danses. Le luxe et la mollesse introduisirent peu à peu dans ces sortes de réjouissances l'usage de musiciens et de danseurs mercenaires; mais cela n'empêcha pas que les parens et les amis n'y prissent une part active, en dansant, en chantant et en jouant eux-mêmes des instrumens, comme cela s'était toujours pratiqué parmi eux. Socrate même, ainsi que nous l'avons observé plus haut, ne dédaignait pas de s'exercer dans la danse, qu'il avait apprise de la belle Aspasie. Ces danses variaient selon les peuples auxquels elles étaient particulières, et les évènemens qui y donnaient lieu (1). Voici la description que fait Homère au VIII.e livre de l'Odyssée des danses qu'ordonna Alcinoüs Roi des Phéa-

*Objet des danses privées*

*Danse des Phéaciens.*

*Poètes et les Artistes anciens.* Paris, Delatain etc. 1802. Il ne sera pas inutile de rappeler ici une observation que fait cet écrivain, et qui, quoique rapportée ailleurs, n'en est pas moins digne d'attention. *Ce que nous avons exposé jusqu'ici justifie suffisamment l'assertion de Lessing, qui est que les artistes de l'antiquité n'ont jamais représenté les Furies sous les formes effrayantes que leur a données Eschile; et en cela les artistes modernes devraient, pour ce qui est de l'allégorie, imiter les anciens dans leurs ouvrages. Tout au plus, la licence poétique, que le créateur de la tragédie Grecque pouvait se permettre au tems où il vivait, ne doit point servir d'autorité à nos tragiques modernes, qui travaillent pour un public plus éclairé et plus poli que celui d'Eschile.* Dans la peinture d'un vase d'Hamilton, édit. de *Florence*, tom. III. pl. 32, les Euménides qui tourmentent Oreste autour de l'autel de Diane, sont représentées, comme l'a fait aussi Boettiger, avec des cothurnes aux pieds.

(1) Nous ne parlerons point d'autres danses particulières et moins importantes, dont Athénée, Pollux et Meurs ont donné le détail. Tel est par exemple la *Bibasi*, danse laconique, où les deux sexes disputaient le prix à sauter un nombre de fois déterminé, en se battant les fesses avec les talons; et telle était aussi l'*Eclactisma*, autre genre de danse particulier aux femmes, qui consistait à lever en sautant les talons plus haut que les épaules.

ciens, pour fêter l'arrivée d'Ulysse. *On désigna aussitôt*, dit-il, *neuf de ces Préfets publics des jeux, auxquels est confié le soin de ces exercices: ces Préfets s'étant levés, ils firent applanir le sol, et formèrent un beau cirque. Ensuite le Héraut porta la lyre sonore à Demodoque, qui se plaça au milieu d'une troupe de jeunes gens, excellens danseurs. Ces jeunes gens se mirent à danser, et Ulysse regardait d'un œil émerveillé leurs pas brillans* (1). Le poète décrit ensuite une autre sorte de danse aussi en usage chez les Phéaciens: un danseur, le corps renversé en arrière, jetait en l'air une boule, qu'un autre s'efforçait d'attraper avec la main en sautant, avant qu'elle tombât à terre, et pendant la durée de son saut.

*Danses champêtres.*

De toutes les danses usitées dans les divertissemens champêtres, la plus fameuse était celle des vendangeurs, dont Longo donne la description suivante à la fin du II.e livre des Amours de Daphné et Chloé. *Tout le monde prêtait une oreille attentive à l'air que jouait Philetas, lorsque Drias se levant de terre lui ordonna de jouer une bacchanale. On vit alors Drias se dresser sur ses pieds: puis s'étant agité, démené, débattu de tous ses membres, aux premiers sons qu'il entendit il fit une cabriole, et se mit à sauter et à représenter une moresque de vendangeurs: ses pas marquaient jusqu'aux moindres sons de l'instrument, et ses gestes exprimaient tour à tour les différens travaux de la vendange, tels que de couper le raisin, de le porter dans des paniers, de le presser et d'entonner le vin. Il finit par imiter un buveur, qui chancelle et tombe, et se laissa en effet tomber comme s'il eût été ivre, aux applaudissemens des spectateurs: car tous ses mouvemens furent exécutés avec une précision, une intelligence et une vérité telles, que chacun croyait voir réelement les vignes, les tines, les tonneaux, le buveur et l'homme ivre* (2).

*Danses des noces et des festins.*

Les danses des noces et des banquets s'exécutaient le plus souvent au son des flûtes. Xénophon, dans son *Banquet*, fait la description d'une de ces danses, qui tient de la danse pantomimique, et qui, par ses particularités, mérite d'être rapportée. « Enfin,

(1) Le texte porte Μαρμαρυγὰς ποδῶν, *radiationes* ou *micationes pedum*, qui équivaut peut-être aux entrechats de nos danseurs.

(2) *Gli amori pastorali di Dafne e Cloe di Longo Sofista, tradotti in italiano dal Commendatore Annibal Caro*, Milan, de la Société Typographique des Classiques Italiens etc. pag. 72.

« après qu'on eut levé les tables, fait les libations et chanté l'hym-
« ne, on vit venir au banquet un Syracusain suivi d'une de ces « danseuses et musiciennes, qui font des choses admirables, et d'un « charmant enfant qui chantait au son de la lyre, et dansait su-« périeurement. Ce Syracusain fesait voir toutes ces merveilles pour « de l'argent . . . . La danseuse jouait de la flûte, lorsqu'un in-« dividu lui apporta douze cercles. Les ayant pris, elle se mit à « danser, et à jeter ces cercles en l'air, en observant à quelle hau-« teur elle devait les lancer, pour les rattraper adroitement . . . . « On apporta ensuite un autre cercle contourné d'épées droites, « que la danseuse franchissait de dehors en dedans, et de dedans en « dehors du cercle par un saut périlleux : ce qui fesait craindre « aux spectateurs qu'il ne lui arrivât quelque malheur. . . . Après « cela l'enfant commença aussi à danser „. Au récit qu'il fait des applaudissemens que reçut cet enfant, l'auteur ajoute qu'un certain Philippe, un des interlocuteus, homme d'un caractère bouffon, voulant également faire parade de son talent dans la danse, ordonna de jouer de la flûte. « S'étant levé, il se mit à sau-« ter ça et là, comme pour imiter l'enfant et la jeune fille. Le « premier ayant été particulièrement loué pour la grâce qu'il « mettait dans ses gestes, son imitateur au contraire affectait dans « tous les mouvemens de sa personne, des manières qui le rendaient « plus risible que s'il fût resté dans son état naturel. Il cherchait « de même à contrefaire la jeune fille lorsqu'elle fesait la roue, « le corps renversé en arrière, en rapprochant lui-même autant « qu'il le pouvait sa tête de ses pieds en sens contraire. Enfin, pour « s'attirer les éloges donnés à l'enfant, de ce qu'aucune partie de « son corps ne restait oisive lorsqu'il sautait, il commanda à la « jeune fille de presser la mesure de l'air qu'elle jouait, et se mit « à se démener violemment des jambes, des mains et de la tête « tout à la fois. Lorsqu'il fut épuisé de lassitude, il s'étendit sur « un lit en disant : ces sauts contribuent encore admirablement à « exercer mes forces, car j'ai soif. Que l'enfant m'apporte la plus « grande coupe qu'il y ait, pleine de vin. . . . . On approcha en-« suite un siège, et le Syracusain s'étant avancé, dit aux specta-« teurs : Ariane entre dans sa chambre nuptiale. Viendra ensuite « Bacchus qui sera un peu ivre, avec un cortège de Dieux ; il s'ap-« prochera d'elle, et ils badineront l'un et l'autre ensemble. Ariane « arrive en effet, parée comme une jeune épouse, et s'assied sur

*Danse bouffonne.*

« le siège. Bacchus entra en même tems au son de la flûte, qui « jouait un air de danse de forcené. Tout le monde alors exalta « le maître de la danse: car à peine Ariane avait-elle entendu « le premier son, qu'elle fit un certain geste, par lequel elle donna « à comprendre qu'il lui avait plu. Elle n'alla pas néanmoins à la « rencontre de Bacchus, et ne se leva pas même de son siège; mais on « voyait qu'elle ne se possédait pas de joie. Dès que Bacchus l'eut vue, « il s'élança d'un saut, et alla, de l'air le plus affectueux, s'asseoir sur « ses genoux. . . . . A cette vue les convives renouvellèrent d'une « part les témoignages de leur allégresse, et de l'autre répétèrent leurs « cris. Mais Bacchus s'étant levé, et ayant fait lever Ariane avec « lui, chacun put voir l'accueil gracieux qu'ils se fesaient mutuel- « lement. . . . . Emerveillés de la beauté de Bacchus et d'Ariane, « et des témoignages de tendresse qu'il se donnaient, non par ma- « nière de badinage, mais bien sincèrement, les convives étaient « ravis d'admiration, et semblaient suspendus en l'air sur des ai- « les: car ils entendaient Bacchus lui demander si elle l'aimait, et « Ariane le lui assurer avec serment; ensorte, que, non seulement « Bacchus, mais encore tous ceux qui étaient présens auraient juré « que le jeune homme et la jeune fille étaient épris l'un pour l'au- « tre d'un amour réciproque (1) ».

*Danse d'Ariane et de Bacchus.*

*Danses indécentes non permises aux personnes bien nées.*

Telle est la description qu'on trouve de cette scène dans Xénophon. Il faut avouer cependant, que la bienséance ne permettait aux personnes bien nées aucune sorte de danse bouffonne ou indécente dans les festins d'appareil, ni dans les sociétés. On lit vers la fin du sixième livre d'Hérodote, que Clisthène, tyran de Sicyane, ne voulut point donner sa fille Agariste à Hyppoclide, jeune Athénien d'une famille distinguée, pour l'avoir vu exécuter des danses peu décentes. Ce prince voulant unir sa fille en mariage avec le plus vaillant des Grecs, avait fait publier dans les jeux Olympiques une espèce de concours, dont il fixa le terme à soixante jours. Il se présenta un grand nombre de concurrens, qui étaient tous d'illus-

(1) Il était d'usage chez les anciens de danser dans les festins. Athénée, liv. III., chap. 17, observe que, dans tous les repas du soir, excepté ceux des Sages, dont les doctes entretiens suffisent pour charmer la compagnie, on introduisait des chanteuses et des danseuses; et dans la description qu'il fait d'un festin, liv. IV. chap. 2, il dit: *qu'après le chœur des musiciens entrèrent les danseuses, dont les unes étaient habillées en Néréïdes, et les autres en Nymphes.*

tres familles. Clisthène observait attentivement leurs qualités de corps et d'esprit, dans les différens exercices publics auxquels il les invita à Sicyone à cet effet, ainsi que dans les banquets et les fêtes qu'il leur donna; et il était sur le point de se déterminer en faveur d'Hyppoclide, en considération de ses qualités personnelles, et de la noblesse de ces ancêtres, qui descendaient des Cypsélides de Corinthe. Mais il arriva un jour, qu'après avoir dansé l'*emmélienne* (1) à la fin d'un festin, où Clisthène le regardait d'un air mécontent, le jeune homme se fit apporter une table sur laquelle il dansa d'abord à la manière des Lacédémoniens, puis à celle des Athéniens; et enfin s'étant dressé sur la table la tête en bas, il se mit à gesticuler des jambes, comme il aurait fait avec les mains. Alors Clisthène ne pouvant plus contenir son dépit lui dit: *Fils de Tysandre, votre danse a rompu votre mariage. . . . . Peu importe à Hyppoclide*, répondit l'Athénien (2): mot qui depuis passa en proverbe chez les Grecs.

*Décadence de la danse.*

Il est aisé de voir, d'après le passage d'Hérodote rapporté ci-dessus, que, dès le tems où vivait ce célèbre historien, la danse avait commencé à déchoir de son institution primitive. Cette décadence était encore plus sensible du tems de Plutarque: car cet auteur se plaint de ce que cet art était tombé du haut rang où il s'était élevé aux yeux des grands hommes de l'antiquité, et déplore l'état de dégradation où l'avait réduit le caractère vicieux de la poèsie et de la musique, auxquelles il avait toujours été associé (3). Mais c'est particulièrement à la licence introduite dans les théâtres qu'il faut attribuer la décadence totale de la danse. Elle fut, pour ainsi dire, prostituée sur la scène à des mercénaires, et aux personnes les plus abjectes et les plus viles, qui l'employaient à exciter et à fomenter les passions les plus dangereuses (4). La volupté devint l'arbitre de la musique et de la danse, et les théâtres furent transformés

*Prostitution de la danse.*

(1) Le mot *Emmélienne* semble pris ici par Hérodote dans le sens étendu de toute *danse paisible* quelconque, quoiqu'on voie clairement que l'auteur entend faire allusion à une danse peu décente. V. l'Hérodote de Larcher, seconde édit. tom. IV. pag. 482 (296).

(2) Il est difficile de rendre dans les langues modernes l'énergie des expressions Grecques *ἀπωρχήσαο τὸν γάμον*. Henri Stefano, dans son Trésor de la langue Grecqne, tom. II. pag. 1485, les traduit ainsi en latin: *Desaltasti nuptias*, id est *saltando excidisti a nuptiis.*

(3) *Sympos.* liv. IX. quæst. 15.

(4) Burette, endr. cit. pag. 114.

en une école de toutes sortes de vices: école d'autant plus pernicieuse, que le haut degré de perfection auquel avait été porté l'art de l'imitation, fournissait les moyens de peindre les passions funestes sous les couleurs les plus vives et les plus séduisantes. Cette corruption passa aussi dans les danses domestiques; et la pudeur se refuserait à décrire les danses lascives, que les Phryné exécutaient dans les festins, et autres fêtes privées (1). Nous observerons seulement que l'usage d'admettre dans les festins des danseuses nues, ou immodestement habillées, se maintint jusqu'au tems de Théodose le Grand (2). C'est contre ces sortes de danses et contre les Bacchanales, qui, comme nous l'avons vu, furent des fêtes licencieuses dès leur origine, que les Saints Pères élevèrent la voix, et s'armèrent des foudres de la censure (3).

*Danses des Grecs modernes.*

*Passion des Grecs modernes pour la danse.*

Les Grecs modernes semblent avoir hérité de leurs ancêtres la passion de la danse. Il n'est point de réunion, point de fête chez eux qui ne soit égayée par des danses. Ce n'est plus sur les théâtres ni autour des autels de Bacchus ou autres Divinités de leurs pères, mais dans les rues, sur les places, ou autour d'un chêne antique, qu'ils dansent en chœurs les jours de fête, et qu'ils font revivre quelquefois les anciennes orgies. « On voit encore chez eux,

(1) V. *Pollux* liv. IV. chap. 14. *Athén.* liv. XIV. *Schol. Aristoph. Suid. Alciphr. Arnob.* liv. II. et VII. *Hesych. etc.*

(2) Voy. Godefroi sur la loi 10, tit. VII. liv. XV. du Code de Théodose.

(3) V. S. Ambroise, *De Jejun. chap.* 18. C'est à tort que certains déclamateurs de nos jours s'étayent de l'autorité des Pères de l'Eglise pour décrier les danses des théâtres modernes, qui, grâces aux progrès de la civilisation, et à la sagesse des gouvernemens, sont d'un tout autre genre que celles condamnées à juste titre par les Saints Pères. Parmi les danses qu'ils reprochaient aux Gentils, il est souvent fait mention de celle appelée la *Vénus*, dont Arnobe parle en ces termes: *Amans saltatur Venus, et per effectus omnes meretriciae vilitatis impudica exprimitur bacchari.* IV. *adv. Gentes.* Voy. encore S.t Augustin *De Civ. Dei* VII., 16, et S.t Jérome *in Epist. ad Macrob.* et *in Epist. de Hilar.* Les Lois et la vigilance des magistrats ne permettraient point aujourd'hui des danses semblables sur nos théâtres.

dit Guys, une image fidèle des chœurs des Nymphes Grecques, qui dansent sur la prairie ou à l'ombre d'un bois en se tenant par la main, de la même manière que les poètes nous représentent Diane sur les collines de Délos, ou sur les rives de l'Eurotas, au milieu des Nymphes ses compagnes (1) „. De jeunes Grecques égayent souvent par leurs danses joyeuses la gravité et la tristesse des magnats et du redoutable Despote. On voit au n.° 6 de la planche 115 une jeune Albanaise, qui danse devant le visir de Joannina (2).

*Division des danses des Grecs modernes.*

Les principales danses des Grecs modernes sont la *Candiotte*, la *Danse Grecque*, les *Danses Champêtres*, la *Danse Ionique*, la *Valaque* et la *Pyrrhique*. Les deux premières ne semblent différer l'une de l'autre que par quelques gestes, et par le ton plus ou moins doux, le mouvement plus ou moins rapide de la musique qui les accompagne. Elles offrent une image presque fidèle de l'ancienne danse, dont Dédale introduisit l'usage. « L'air en est tendre, dit

*La* Candiotte.

(1) *Voyage littéraire de la Grèce*, 2.^me^ *édit.* Paris, 1783, vol. I. pag. 172. Cet auteur rapporte le fait suivant, comme une preuve de la passion des Grecs modernes pour la danse. « Un jeune Grec, peut-être pris de vin, passant le jour de Pâques devant la garde Turque, avec un chœur de danseurs qu'il conduisait, fut arrêté et puni à l'instant de cinquante coups de bâton sous la plante des pieds, puis relâché. On fut tout étonné de le voir aussitôt rejoindre clopin-clopant le chœur qui dansait toujours, et y reprendre sa place ». Quoique les Grecs modernes n'aient plus de théâtres ni de danses de pantomime ou d'imitation, on ne laisse pas de remarquer en eux un penchant naturel pour les représentations mimiques et satyriques, même dans les fêtes publiques de leurs oppresseurs. Le même auteur raconte que, dans les fêtes Turques appelées *Donnalma* qui se célèbrent à l'occasion de la naissance d'un fils du Grand Seigneur, il est permis aux Grecs, dans la joie universelle, de secouer leurs chaînes, et de se venger de leurs oppresseurs par les satyres les plus libres. « On rencontre dans les rues de Constantinople, ajoute-t-il, des troupes de Grecs, magnifiquement vêtus, qui représentent le Grand Visir et les premiers officiers de l'empire, suivis de leur cortège, et contrefaits avec la plus grande vérité. Ils exposent, dans tout leur jour les abus de la tyrannie, et la manière dont la justice est administrée. La tyrannie est même représentée condamnant l'innocent pauvre, pour sauver le coupable opulent; et les Turcs eux-mêmes se plaisent à regarder ces scènes si injurieuses pour eux ».

(2) Cette figure est aussi rapportée par Hobhouse, *A journey through Albania etc. during the years* 1809-1810, pag. 69.

Guys, et commence lentement, puis devient peu à peu plus vif et plus animé. La jeune fille qui dirige la danse fait une quantité de figures compliquées, dont la variété forme un spectacle aussi agréable qu'intéressant. De la Candiotte est venue la danse Grecque proprement dite, qui est usitée parmi les habitans des îles. Voyons maintenant comment ces danses dérivent de celle de Dédale. Les jeunes filles et les garçons font les mêmes figures, les mêmes pas, et dansent séparément; ensuite les deux groupes se réunissent et se mêlent pour faire une danse générale. Cette danse est conduite par une jeune fille, qui tient un homme par la main. La jeune fille prend ensuite un mouchoir ou un ruban, dont elle donne un des bouts à l'homme; et tous les autres danseurs, qui forment le plus souvent une longue file, passent et repassent l'un après l'autre comme en fuyant sous ce ruban. Le cercle se forme de nouveau, et se meut d'abord lentement et en rond; et après avoir fait plusieurs tours en avant et en arrière, la directrice le fait tourner autour d'elle. Son habileté consiste à se débarrasser de la file, et à reparaître à l'instant à la tête de la troupe, en montrant dans sa main, avec un air de triomphe, son ruban de soie comme quand elle a commencé. Il est aisé de voir que cette danse a pour objet d'offrir une image du labyrinthe de Crète . . . . On voit dans les monumens de Winckelmann un vase, où Thésée est représenté devant Ariane. Ce héros tient le fameux peloton de fil, à l'aide duquel il sortit du labyrinthe. Ariane est vêtue en danseuse, c'est-à-dire du *caftan*, ou de la robe Grecque qui lui serre le corps et lui descend jusqu'aux talons; elle tient en outre un cordon des deux mains, précisément comme la danseuse moderne qui dirige la danse. C'est donc encore la tendre Ariane qu'on voit aujourd'hui conduisant son Thésée, pour lui enseigner toutes les sinuosités qu'il doit parcourir; et la danseuse la plus habile est celle qui sait le mieux compliquer et faire durer plus long-tems les circonstances de ce labyrinthe dansant. On peut par conséquent regarder Dedale comme l'inventeur de la danse Grecque, dans laquelle Thésée et Ariane, qui en furent les premiers exécuteurs, voulurent perpétuer l'histoire de leur fameuse aventure. Le labyrinthe n'existe plus, mais il s'est néanmoins conservé jusqu'à nos jours dans la danse qui le représente „. Telle est la description que nous donne Guys de la Candiotte et de la danse Grecque (1).

(1) *Ibid.*, pag. 175 et suiv. Cette description de Guys est aussi rap-

Danses champêtres des Grecs modernes.

Parmi les danses modernes des Grecs, les plus animées et les plus vives sont les danses champêtres. Cette nation trouve peut-être dans la vie champêtre et pastorale une image de la liberté dont étaient si jaloux ses ancêtres, et qui la console du joug barbare sous laquelle elle gémit : car il n'est pas de dimanche ni de jours de fêtes que les Grecs ne se rendent à leurs vignes pour y danser. Un berger jouant de la flûte ou de la cornemuse se place au milieu d'un chœur de jeunes gens, qui dansent autour de lui quelquefois deux à deux, quelquefois en se tenant tous ensemble hommes et femmes par la main. Ces danses s'exécutent souvent à l'ombre d'arbres antiques, les mains tantôt libres et tantôt entrelacées, et au chant d'hymnes nationaux. Dans certains villages de la Grèce on célèbre encore une fête par des danses en l'honneur de Flore. Le premier jour de mai, les jeunes filles se rendent dans la prairie, où, après s'être parées de fleurs de la tête aux pieds, elles forment des danses gracieuses. La *coryphée*, qui est mieux vêtue que les autres, représente Flore ou le Printems, dont le retour est annoncé par l'hymne qui se chante à l'occasion de cette fête. L'une des danseuses commence cet hymne en chantant : *Salut Nymphe charmante, Déesse de Mai*, et le chœur répond tour-à-tour : *Charmante Déesse de Mai, Déesse de Mai.* Cérès même a encore ses fêtes et ses danses dans certains villages de la Grèce. A l'approche de la moisson, les hommes et les femmes vont visiter leurs champs en dansant au son de la lyre, et s'en reviennent la tête couronnée d'épis.

portée par Cesarotti dans ses Notes sur le XVIII.e livre de l'Iliade. Mad.e de Chénier, d'origine Grecque, et femme de beaucop de mérite, en observant dans une lettre qu'elle écrit à Guys, que la *Candiotte* se compose de plusieurs parties et de diverses figures, la divise en deux espèces, et en fait presqu'une danse d'imitation. Elle prétend donc que la *Candiotte*, lorsqu'elle s'exécute avec un cordon, ou un ruban, ne représente que la première entreprise de Thésée en Crête, c'est-à-dire la sortie de ce héros du labyrinthe, après avoir tué le minotaure, en se servant du peloton de fil que lui avait donné Ariane ; et que cette même danse, exécutée avec un mouchoir, exprime la douleur d'Ariane, abandonnée par Thésée dans l'île de Naxos. Elle trouve les raisons de cette interprétation dans le sens même de la chanson, qui se chante souvent dans cette danse, et dans l'agitation qui se fait du mouchoir, comme pour représenter l'infortunée, tantôt essuyant ses larmes avec le voile blanc qu'elle a déchiré, tantôt l'agitant en l'air pour faire signe au perfide de revenir.

Danse Ionique.

La danse *Ionique* a lieu spécialement dans les mariages. Elle commence par une espèce de marche qu'exécutent les parens et les amis qui accompagnent les époux, avec lesquels ils font gravement plusieurs tours autour de la salle. Après qu'ils se sont arrêtés, les époux se mettent à danser. Les mouvemens de l'époux sont très-vifs; mais l'épouse, soutenue par la *Paranymphe*, les yeux baissés à terre, se meut à petits pas, sans oser fixer les yeux sur son époux, à qui elle présente le mouchoir toutes les fois qu'il cherche à lui prendre la main. L'époux, plie quelquefois, et toujours en cadence, les genoux devant elle, pour lui exprimer les sentimens de sa tendresse. Enfin après que la *Paranymphe* s'est retirée, les époux dansent librement, et se témoignent leur amour réciproque.

Danse Valaque.

La *Valaque* appartient en quelque manière aux anciennes danses *bachiques*, et offre presque une image de vendangeurs qui foulent le raisin. Les danseurs, qui ne sont jamais en grand nombre, se tiennent d'abord par la main, en restant néanmoins à quelque distance l'un de l'autre. Ils frappent des pieds la terre en dansant, en ayant soin de se tourner promptement à droite lorsqu'ils frappent du pied gauche, et de se tourner à gauche, lorsqu'ils battent du pied droit. Ils commencent par frapper un seul coup, puis deux; ensuite se détachant les uns des autres, ils frappent des mains en cadence; puis ils frappent trois coups de chaque pied, et alors la danse devient plus animée (1).

Danse Pyrrhique.

La danse *Pyrrhique* est aujourd'hui plus en usage chez les Turcs que chez les Grecs. Ces barbares conquérans, en asservissant la Grèce, semblent avoir voulu lui ravir jusqu'aux exercices, à l'aide desquels elle formait ses enfans à la guerre et au triomphe. On retrouve néanmoins quelques traces de l'ancienne danse *pyrrhique* dans certains pays de la Grèce, et spécialement chez ces fiers et indomptables Mainotes, qui n'ont jamais voulu plier sous le joug des barbares, et se vantent d'être les descendans des Lacédémoniens, dont ils conservent encore les mœurs austères. Mais, quoique réduits aujourd'hui à exercer le vil métier de boucher à Constantinople, les Macédoniens ne laissent pas d'avoir conservé une espèce de danse

(1) Mad.e de Chénier est d'avis que cette danse a pris le nom de Valaque, non pour avoir été propre aux Valaques, qui, selon Guys, l'auraient reçue des Daces, mais parce que les Grecs étant libres en Valachie, ils ont eu la faculté de l'y introduire, et d'y conserver ce genre de danse purement *Bachique*, que la loi de Mahomet ennemi de Bacchus n'aurait certainement pas toléré.

pyrrhique appelée l'*Arnaouta* (1), dans laquelle ils représentent, quoique grossièrement, la marche et les évolutions de la phalange d'Alexandre. Ils exécutent cette danse aux fêtes de Pâques, quelquefois à Péra, mais plus souvent à Constantinople dans le lieu où était l'*Hippodrome*. Ils s'y rassemblent au nombre de plus de deux cent; et se rangeant les uns à côté des autres, ils se tiennent si étroitement par la ceinture, qu'ils semblent ne former qu'un seul corps. Deux *coryphées*, un peu détachés de la troupe, sont à sa tête, tenant chacun un long couteau à la main: l'un d'eux se fait remarquer par la magnificence de son habillement, et par un panache qui flotte sur son casque. Quinze autres danseurs, également détachés de la troupe, sans cesser pourtant de figurer avec elle, sont également armés les uns de couteaux, les autres de fouets ou de bâtons. « Ne vous semble-t-il pas, dit M.e de Chenier, voir dans les deux premiers Alexandre avec Ephestion, et dans les autres Parménion, Seleucus, Antigone, Ptolémée, Cassandre et autres capitaines d'Alexandre? Ces capitaines vont, à pas mesurés, et suivant la cadence de la musique, faire l'un après l'autre une génuflexion devant le chef, qui leur fait de son arme ou de son bâton un signe pour porter ses ordres aux différentes sections de la troupe. Ils partent aussitôt, les uns au centre, et les autres aux ailes pour remplir leur mission; et tandis qu'ils frappent vivement d'un pied la terre, et font claquer leur fouet, cette troupe, pour ainsi dire dansante, fait un mouvement retrograde, s'arrête et semble vaciller ou se mouvoir sur elle-même. Pendant ce tems, le Général, suivi de son confident et des quinze capitaines, parcourt à pas mesurés toute la file; puis s'arrêtant les mains derrière le dos, il regarde fièrement chacun des danseurs, qui fléchit le genou devant lui dès qu'il se trouve en sa présence. Au bruit de divers instrumens barbares on voit bientôt paraître une autre troupe, qui représente l'armée de Darius. Alors le Général et les quinze capitaines se mettent à danser en rond, comme pour figurer un conseil de guerre. Vient ensuite la mêlée, où les deux troupes semblent tantôt se disputer le terrein, tantôt s'assaillir vigoureusement par petits détachemens; ici l'on voit les Macédoniens qui semblent tenter le

*Arnaouta; espèce de danse d'imitation.*

(1) Les *Arnaoutes* descendent des anciens Macédoniens, et semblent conserver encore ce caractère belliqueux, qui, dans toutes les confédérations, avait fait donner à cet ancien peuple la supériorité sur les autres Grecs.

passage d'un fleuve, là les ennemis se retirer confus et dispersés. La fiction dégénère quelquefois en un combat réel; et alors les acteurs échauffés par la danse et le vin, laissent le champ de bataille souillé de sang et couvert de cadavres. Nous avons parlé à la page 321 de deux autres espèces de danse *pyrrhique*, qui sont en usage chez les Albanais.

*Planche représentant la* Candiotte.

Parmi les diverses danses des Grecs modernes nous avons choisi la *Candiotte*, comme la plus propre à notre objet et la plus antique, parce qu'elle dérive de la *Dédalienne*. Nous avons cru à propos d'en présenter une image à la planche 118, qui est un ouvrage de M.r Gallo Gallina, jeune homme qui marche déjà sur les traces des grands maîtres dans l'art du dessin. De semblables danses sont rapportées par Guys (1), le Roy (2), et Choiseul Gouffier (3). On ne doit pas s'étonner que les Grecs aient conservé des traces de leurs anciennes danses, quoique chez les peuples les plus civilisés de l'Europe on n'en aperçoive aucune de celles de leurs ancêtres, attendu que la Grèce fut moins sujette que les autres contrées aux changemens des mœurs et à la tyrannie de la *mode*. Quoiqu'Athènes et Lacédémone n'aient plus ni législateurs, ni philosophes, ni guerriers; et bien que la Grèce ne puisse plus se vanter d'avoir un Homère, un Sophocle ni un Pindare, ses habitans ne laissent pas de conserver ce caractère énergique et ce génie créateur prêt à se rallumer au flambeau de la liberté, et à faire revivre de leurs cendres les mêmes vertus et les mêmes héros. « On ne voit point de maîtres de danse « en Grèce, dit *Mad.e de Chénier*: c'est peut-être que les dispositions « naturelles de ce peuple à cet art les y rendent moins nécessaires. Une « mère, au sein de sa famille, enseigne à ses enfans la danse qu'elle « a apprise de sa mère; elle danse avec eux, et leur chante en même « tems les vers qui expriment le sujet de la danse. En Europe au « contraire, les maîtres de danse ne s'occupent qu'à introduire des « variétés dans leur art; et comme c'est le goût de la nouveauté « qui décide de la prééminence, la danse s'y est considérablement « éloignée de son origine primitive, et ne présente plus un même « caractère ni une même forme ».

(1) *Voy. littér. de la Grèce*, vol. I. pag. 160.
(2) *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, pag. 20, pl. X.
(3) *Voyage pittoresq. de la Grèce*, tom. I. pag. 68; pl. XXXIII.



G. Gallina inc.

La danse, chez les Grecs, comme chez tous les peuples, prit donc son origine de la nature, ou, pour dire mieux, de ce penchant naturel à l'homme pour les mouvemens mesurés, pour la cadence, l'harmonie et l'imitation. Elle se perfectionna avec la musique. Accompagnée de cette dernière, elle entra dans le sanctuaire des Dieux, forma les guerriers aux exercices militaires, dirigea les chœurs sur la scène, régla la pantomime des acteurs, anima les spectacles, et leur donna de la magnificence et de la variété. Passant de là dans les fêtes publiques et privées, elles égayèrent l'une et l'autre les festins, les noces et les réunions de société. Mais la décadence de la musique entraîna aussi celle de la danse, qui s'avilit quelquefois à jouer les rôles les plus abjects. Malgré cette dégradation générale, la danse conserve encore quelque trace de son caractère primitif chez les Grecs modernes. *Conclusion.*

## LA MUSIQUE.

De tous les arts libéraux, la musique est celui dont l'origine se confond davantage avec les fables de la mythologie. Qui ne connait les aventures de Mercure, d'Apollon, de Bacchus et de Pan, de Marsias écorché par Apollon, de Minerve regardée comme l'inventrice de la flûte à plusieurs trous, et la honte qu'eut cette Déesse d'être surprise par Junon et Vénus jouant de cet instrument. Nous ne parlerons pas ici des Curètes, Corybantes ou Dactyles, que Cadmus conduisit de la Phénicie en Grèce, ni des noces de ce Prince avec Harmonie sœur de Jason et de Dardanus, et musicienne si habile, que les Grecs adoptèrent son nom pour mieux indiquer l'essence de cet art nouvellement introduit chez eux, ni enfin de tant d'autres traditions fabuleuses, qu'on peut lire dans les dictionnaires mythologiques et autres ouvrages de ce genre (1). On ne peut conclure autre chose de tous *Antiquité de la musique.*

(1) Diodore de Sicile raconte que les Dieux assistérent aux noces de Cadmus avec Harmonie; que Minerve y parut avec la flûte, Mercure avec la lyre; qu'Electre mère de l'épouse y célébra les mystères de Cybèle en dansant au bruit des tambours et des tymbales; et qu'Apollon y joua de la lyre, que les Muses accompagnérent de leurs flûtes. Mais on ne doit peut-être voir dans ce récit, comme dans tous les autres, que la description de quelque représentation dramatique, qui s'exécutait probablement par les prêtres en mémoire de ces noces.

ces récits, si ce n'est que l'introduction de la musique en Grèce date de la plus haute antiquité. Mais laissant là les ambiguités de la fable, et prenant pour guide la nature et la philosophie, cherchons à découvrir quels furent l'origine et les progrès de cet art chez les Grecs. « Le son, dit un illustre écrivain, n'a pas moins d'ancienneté dans l'univers que le mouvement, la mélodie que les oiseaux, le chant que les hommes, la musique que la société (1) „. Le penchant naturel et irrésistible qu'ont les hommes, aux mouvemens variés du corps, à l'imitation, à l'harmonie, et au rythme qu'ils observent dans toutes leurs actions, ce penchant qui, comme nous l'avons remarqué ailleurs, a fait naître la danse, a en même tems enfanté la musique. On peut donc regarder ces deux arts comme jumeaux; et leur union fut même si étroite, que l'un n'alla jamais sans l'autre. C'est pourquoi Aristide les comprend tous les deux dans la même définition, en disant, que la musique est *un mouvement réglé de la voix et du corps* (2). Il n'est pas besoin non plus de citer l'exemple des enfans et des nations sauvages, pour démontrer que la nature seule a enseigné à l'homme la musique avec la danse, ces notions étant de toute évidence pour quiconque est à peine initié dans l'étude de la philosophie. Nous nous contenterons de rapporter à cet égard un passage de Platon, où ce philosophe s'explique ainsi sur l'origine et la nature de ces deux arts: *En général, si quelqu'un parle en chantant, ou autrement, il ne le fera point le corps tranquille, et ses mouvemens suivront ses passions et ses affections: aussi l'art de la danse est-il né de l'imitation des paroles* (3).

*Origine de la musique.*

Quoiqu'il en soit néanmoins de l'origine de la musique, et de son introduction en Grèce, il est certain, que, de tous les arts libéraux, ce fut le plus estimé des Grecs, même dès les tems les plus reculés: car ont lit dans Homère que la musique fesait l'amusement le plus agréable des héros. Et en effet Achille, dans

(1) Ginguené, Encycl. Méthod. Tom. I. pag. 101 et *Lucret.* Liv. V. v. 1378.

(2) Il faut lire la *Dissertation* de M^r François Marie Colle *sur cette* question: *démontrer ce qu'était la musique, quelle part elle avait dans l'éducation des Grecs, quelle était la force de cette institution, et quel avantage on pouvait espérer de son introduction dans le plan de la même éducation.* Mantoue, 1775, pag. 40. Platon. Liv. III. de Républ. définit aussi la musique, *une imitation dans la voix, et des gestes de la personne.*

(3) Plat. Liv. VII. *De legib.*

le IX.[e] livre de l'Iliade, chante en s'accompagnant des sons de sa lyre pour calmer son âme irritée. Phœmius, dans le I.[er] de l'Odyssée, égaye des sons de son instrument le banquet des Procis; et dans le VIII.[e], Démodoque attendrit Ulysse par les accens de sa voix et les accords de sa lyre, et lui fait verser des pleurs (1). Mais sans nous arrêter davantage aux tems d'Homère, nous voyons que, même après l'institution des Olympiades et dans les plus beaux jours de la Grèce, la musique tenait le premier rang parmi les arts libéraux, et était regardée comme le moyen le plus propre à inspirer à la jeunesse l'amour de la religion, des bonnes mœurs et de la sagesse. Platon, dans plusieurs endroits de son livre des lois, recommande l'étude de la musique comme devant être le fondement de l'éducation; il veut qu'à peine exercés à la lecture, les enfans soient remis entre les mains du maître de lyre; que la cité, en mère tendre et prévoyante, s'occupe de conserver cet art dans tout son éclat, même malgré les parens, et qu'elle veille avec le plus grand soin à ce que, parmi les autres chœurs, celui des jeunes gens ne dégénère jamais. Enfin ce philosophe étend la nécessité de cette maxime, jusqu'à déclarer dépourvu de toute bonne qualité et sans culture, quiconque n'a pas acquis quelques notions en musique. Mais ce n'est pas aux jeunes gens seulement qu'il en prescrit l'étude, il la recommande également aux personnes de tout âge et de toute condition; et il ajoute qu'il doit y en avoir une pour la vieillesse même, à laquelle il convient selon lui de chanter dans les festins et de faire usage du vin, pour rendre ses chants plus animés: motif pour lequel il donne au chœur des vieillards l'épithète de bachique ou dionysiaque (2). Et qu'on ne croie pas que ces

*Combien elle était en honneur chez les Grecs.*

(1) *Les Pythagoriciens,* dit Plutarque, *et avant eux Homère, ont montré la plus haute estime pour la musique, qui a les plus grands rapports avec l'âme humaine, n'étant qu'une harmonie basée sur des principes, et qui a la vertu de réprimer par le chant et la cadence les mouvemens déréglés de l'âme, et de lui donner au besoin de la vigueur et de l'énergie.* Après cela le philosophe indique les endroits les plus remarquables, où Homère parle de cet art. *Opusc. etc. De Homer.*

(2) *Plat. de legib.* Liv. 2, 7 et 8. Il faut lire aussi à la page 50 et suiv. le même Colle, que nous venons de citer. Platon (*in Phœdro*) a donné à la musique le nom de *philosophia major*, comme embrassant toutes les connaissances dont l'esprit humain est susceptible, de la même manière que sous le mot *Gymnastique* on comprenait tous les exercices du corps. Voy. Winckelmann. *Monum. ant.* pag. 245.

préceptes ne se trouvent que dans la république imaginaire de Platon. Athénée nous apprend que, depuis la plus tendre enfance jusqu'à l'âge de trente ans, les Arcadiens s'exerçaient sans cesse à l'étude de la musique ; et qu'indifférens de passer pour ignorans dans tous les autres arts, ils se seraient fait un déshonneur extrême de ne pas connaître celui-là (1). Strabon et Plutarque assurent également que, dans toutes les villes de la Grèce, les enfans étaient exercés à la musique dès leurs premières années (2). On lit aussi dans Xénophon *que tous les Grecs, et surtout ceux qui ont à cœur l'éducation de leurs enfans, ont soin de les envoyer apprendre la musique, dès qu'ils peuvent comprendre ce qu'on leur dit* (3). Cette institution était aussi en vigueur à Sparte, où, malgré l'austérité des mœurs, la musique et la danse servaient comme de prélude aux exercices militaires de la jeunesse, dont les mouvemens belliqueux se réglaient au son des flûtes et des chants de guerre. Tout le monde sait de quel secours est la musique pour animer les troupes au combat, et combien elle contribue à raffermir leur courage à l'aspect de la mort (4). Les philosophes Grecs étaient presque tous d'avis, que la grande machine de l'univers n'était que l'effet de l'harmonie, et que ses lois réglaient les mouvemens des astres, le retour des saisons, et enfin la nature entière. C'est à cette opinion peut-être, qu'il faut rapporter l'usage fréquent que les Grecs fesaient de la musique

*Usage de la musique dans l'éducation,*

*à la guerre,*

(1) *Athén.* Liv. XIV. Voyez aussi *Polybe* Liv. IV.

(2) Strab. *Geogr.* Liv. I. Plut. *de mus.* Ce philosophe appelle la musique le principe et la source de toute science. Les théologiens, les législateurs et les instituteurs des peuples anciens, tels qu'Orphée, Linus, Amphion et autres, selon le témoignage des écrivains les plus accrédités, portaient tous le nom de *musiciens* ou de *poètes*. La mélodie, selon Platon, s'appelait anciennement *loi*, par la seule raison, dit Aristote, que les anciennes lois étaient dictées en vers, et enseignées aux enfans et au peuple avec le secours du chant et de la mélodie.

(3) Xénoph. *De Republ. Laced.* Polybe, historien sage, exact et digne de foi, rapporte dans le IV.e livre de son histoire, que les Cinaïtes, peuple d'Arcadie, étaient sauvages et barbares, parce qu'au lieu de cultiver la musique comme les autres Arcadiens, ils l'avaient en aversion.

(4) Pollux et Athénée racontent, que Demetrius Poliorcète voyant l'inutilité des efforts que fesaient ses soldats pour approcher une pesante machine de son invention, des murs d'Argos qu'il assiégeait, fit venir un musicien habile et robuste, lequel s'étant mis à souffler dans deux grands tubes, anima les soldats d'une telle vigueur, qu'ils conduisirent promptement la machine à l'endroit indiqué. *Athén.* Liv. XIV.

dans les cérémonies religieuses : car, selon Censorinus et Arnobe, ils attribuaient au chant et au son des instrumens la vertu de concilier la bienveillance et d'appaiser le courroux des Dieux. Plutarque nous dit que les anciens réprésentaient leurs Divinités avec des instrumens de musique en main : non qu'ils crussent qu'elles jouassent de la lyre ni de la flûte, mais parce qu'ils ne voyaient rien de plus convenable à leur nature que l'harmonie. La renommée a rendu célèbres les concours de musique qui se fesaient aux fêtes Panathénées d'Athènes, ainsi que dans les jeux qui se célébraient à Olympie et autres lieux : concours d'où le vainqueur ne sortait pas avec moins de gloire, que celui qui avait remporté le prix dans les jeux athlétiques. Cicéron et Cornelius Nepos rapportent, que Thémistocle fut traité d'ignorant et d'homme sans éducation, pour avoir refusé de jouer de la lyre dans un festin (1). en religion.

*Musique des tems d'Homère.*

Mais, qu'était la musique dans les siècles héroïques ? quels progrès fit-elle jusqu'aux tems heureux de Périclès et d'Alexandre, et quel fut son système à cette dernière époque ? Telles sont les questions dont nous nous proposons de donner la solution, en observant néanmoins que nous rapporterons l'histoire plutôt que la théorie de l'art, de laquelle il ne nous est parvenu aucun monument authentique. Laissant donc à part les siècles purement *mytiques*, c'est-à-dire ceux où la Grèce était gouvernée par ses Dieux et ses semi-dieux : tems d'innocence et de simplicité, où l'inventeur et le promoteur d'un art quelconque nécessaire à la vie humaine, étaient placés dans les cieux après leur mort, et révérés comme les protecteurs de l'art qu'ils avaient inventé (2) ; et sans parler non plus des pre-

(1) Cic. Tusc. Quaest. Lib. I. *Summam eruditionem Graeci sitam censebant in nervorum vocumque cantibus ; igitur et Epaminondas, princeps meo judicio Graecorum, fidibus praeclare cecinisse dicitur ; Themistoclesque aliquot ante annis, cum in epulis recusasset lyram, habitus est indoctior.*

(2) La tradition semble n'accorder dans le premier cycle *mytique*, c'est-à-dire au tems de Saturne, de Jupiter et autres Divinités des plus anciennes, d'autres instrumens de musique, que ceux de percussion, tels que les cimbales, les timbales et autres ( Voyez *Natal. Comit. Mytolog.* Liv. II. chap. I. et *Lucrèces*, Liv. II. v. 633. ), On ne doit prêter au-

miers musiciens qui se rendirent célèbres dans les siècles héroïques, tels qu'Amphion, Chiron, Linus et Orphée, dont les actions se ressentent trop de la fable, nous commencerons par les tems d'Homère (1), qu'il ne faut pas seulement considérer comme poète, mais encore comme historien, et même comme *le premier peintre des choses de l'antiquité.*

*Musique déjà réduite à un certain système au tems d'Homère.*

D'abord nous croyons pouvoir poser en fait, qu'à l'époque du siège de Troie, la musique était déjà réduite à une espèce de système. Et en effet, nous trouvons dans les commentateurs le mot νόμοι, (*lois*) appliqué dès lors au chant et au son des instrumens, et même le *nomo* ou la loi du luth, ainsi que le *nomo* ou la loi de la flûte également mis en usage: ce qui nous indique clairement qu'il y avait dès lors des règles certaines, non seulement pour l'accord du chant avec le son des instrumens, mais encore pour produire par le moyen de l'un et de l'autre telle ou telle impression (2). Les Lacédémoniens et les Crétois, au rapport de Polybe et d'Athénée, fesaient usage de la musique pour exciter le courage et les grandes passions, et les Arcadiens pour calmer les emportemens de la colère et des passions cruelles. Les ambassadeurs qu'on envoyait au camp ennemi pour traiter de la paix ou d'une trève, s'y rendaient en jouant de luth ou de la flûte, pour adoucir la fierté des ennemis, ainsi que Théopompe nous le raconte des ambassadeur des Gètes (3). Nous avons rapporté précédemment quelques faits pris dans Homére, constatant l'emploi qu'on fesait de la musi-

cune foi aux prétendues merveilles, que certains auteurs racontent de la musique avant les tems d'Homère. Platon, dans son Timée, prouve à Solon que, *ni lui, ni personne autre des Grecs, n'avait de notions certaines sur l'antiquité*; et il ajoute que ce qu'en racontait le même Solon, ne différait guères de la fiction. C'est pour cela que le Pére Martini n'hésite point à mettre au rang des fables l'invention des genres *chromatique* et *enharmonique*, que Plutarque attribue à Olympe, musicien qu'on croit avoir vécu avant l'âge de Polyphéme.

(1) Il parait que, dans les tems héroïques, la musique tenait le premier rang dans l'éducation de la jeunesse: car on lit que Chiron en fesait usage pour instruire les héros et surtout Achille, dont l'ardeur impétueuse, au dire d'Apollodore, était modérée par ce sage Centaure à l'aide de la musique.

(2) *Humphrid. Prideaux. Not. histor. ad Cronich. Marmor.* pag. 170. *Athen.* Liv. XIV. *Plutar. de musica.*

(3) *Polyb.* Liv. IV. *Aelian. Var. Histor.* Liv. II. chap. XXIX. *Athén.* Liv. I. chap. II. et Liv. XIV. chap. VI.

que pour dompter les passions. Le poète dit dans le III.e livre de l'Odyssée, qu'avant de partir pour la guerre de Troie, Agamemnon avait donné à Clitemnestre son épouse un chanteur; et cela, observe Athénée, pour qu'en chantant devant elle les louanges des femmes vertueuses, il lui inspirât l'amour de l'honnêteté et de la sagesse, et écartât de son âme toute mauvaise pensée: aussi Egiste ne parvint-il à réaliser envers elle ses vues criminelles, qu'après avoir conduit ce chanteur dans une île déserte, où il le tua et en fit la pature des oiseaux de proie. Le même poète, dans le premier livre de ce poème, nous apprend encore qu'un chanteur fut la sauvegarde de la chasteté de Pénélope contre les entreprises licencieuses des Procis; et il ajoute qu'à cette époque les chanteurs étaient révérés, et méritaient de l'être. On voit aussi dans le VIII.e livre de ce même poème Démodoque assis sur un trône lumineux, annoncé par un héraut qui le précède, occupant une place distinguée dans les festins et buvant dans une plus grande coupe (1).

*Ressemblance des premiers chanteurs avec les Bardes, et les Scaldes Troubadours.*

Ces observations nous conduisent à ces deux conséquences. La première, c'est qu'à cette époque, que nous appelerons la première de la musique des Grecs, attendu qu'on ne peut pas donner ce nom aux tems mythologiques qui l'ont précédée, où il n'est parlé que d'instrumens bruyans de percussion, le poète, le compositeur de la musique et l'exécuteur, n'étaient jamais qu'une même personne; et que par conséquent ces musiciens ou chanteurs peuvent être comparés aux Bardes des Celtes, aux Scaldes de l'Irlande et de la Scandinavie, et aux Troubadours du moyen âge. Ils chantaient leurs propres compositions, et on les révérait comme des êtres inspirés du

(1) La Grèce eut, avant le siècle même d'Homère, plusieurs chanteurs renommés, qui avaient peut-être dès lors réduit la musique à une certaine méthode. Le plus célèbre d'entr'eux est Olympe l'ancien, qu'on croit être né en Mysie, et avoir été disciple de Marsias. Platon dit que la musique d'Olympe était particulièrement propre à inspirer de l'ardeur: Aristote ajoute qu'elle remplissait d'enthousiasme, et Plutarque assure qu'elle surpassait en simplicité et en expression la musique de son tems. Ce dernier écrivain attribue à Olympe l'invention de l'air, qui, chanté par Antigénide, enflamma Alexandre d'une telle ardeur, qu'il saisit ses armes; et il dit en outre que de son tems on chantait encore les airs dont Olympe était l'auteur. Ces observations, appuyées de l'exemple de quelques hymnes de nos églises, donnent motif à M.r Burney de conclure, que la religion peut seule assurer aux compositions musicales une existence durable.

*Le chant, principal objet de la musique des premiers tems.*

ciel. Leurs chants avaient généralement pour sujet les louanges et les entreprises glorieuses des Dieux et des héros, les merveilles de la nature, et les évènemens les plus mémorables de la tradition. La seconde conséquence, c'est que le chant était alors le principal objet de la musique, et que le son des instrumens ne servait qu'à donner plus d'harmonie au vers. Il parait même que le chant ne consistait qu'en une espèce de déclamation, et pour ainsi dire de *récitatif*, dans lequel les paroles se prononçaient avec plus de force et d'un ton plus ressenti que dans le discours familier. L'instrument accompagnait cette espèce de chant, pour soutenir, non la modulation de la voix, mais le rythme de la cadence. Cette musique était par conséquent très-simple, et bien éloignée de la nôtre; elle différait même beaucoup de celle qui fut en usage après l'institution des Olympiades.

*Instrumens de musique du tems d'Homère.*

Il n'est fait mention dans Homère que d'un très-petit nombre d'instrumens. Les uns sont appelés φυσηλικὰ, *à vent*, et les autres ἐνταλικὰ, *à cordes*. Les instrumens de la première espèce se réduisent à deux, la flûte ou la *tibia*, et le flageolet ou *fistula* αὐλὸς, σύριγξ. L'origine de ces deux instrumens se perd totalement dans la nuit des tems; de sorte qu'il ne parait pas que l'invention en ait été faite en Grèce, quoique les poètes attribuent à Minerve celle de la flûte. Homère ne fait mention de l'un et de l'autre qu'en deux endroits de l'Iliade, savoir; dans le X.e chant, où il parle de la surprise d'Agamemnon à la vue du grand nombre de feux qu'il aperçut devant Ilion, et au son des flûtes et des hautbois qu'on y entendait αὐλῶν συρίγγων τε; et dans le XVIII.e chant, lorsque le même poète décrivant le bouclier d'Achille dit qu'on y voyait représentés quelques jeunes gens qui dansaient aux sons de la flûte et des luths, tandis qu'on promenait les épouses par la ville. L'auteur des scolies publiées par Varron prétend au contraire, que la flûte n'était en usage que chez les Barbares; qu'Homère ne parle jamais de cet instrument comme propre aux Grecs, mais bien comme usité à Troie ou en Phrygie (où l'on pouvait l'avoir reçu de la Phénicie et de l'Asie supérieure); et il ajoute que ce dernier passage d'Homère ne prouve autre chose, sinon qu'en Ionie on était dans l'usage de danser au son des flûtes. Et en effet, on ne trouve aucune mention de cet instrument dans l'Odyssée, où il n'est parlé que de la Grèce Européenne, ou de la Grèce propre-

ment dite (1). Homère ne dit pas non plus que la trompette était particulière au siècle de Troie, quoique pourtant cet instrument fût connu de son tems. Ainsi que nous l'avons vu à l'article de la *Milice*, il n'en parle jamais que par incidence ou par comparaison (2).

Les instrumens à cordes ne sont jamais désignés dans l'Iliade et l'Odyssée que par les mots *κιθάρα*, ou *κιθάρις*, *φόρμιγξ*, *λύρα*, *luth* ou *lyre*, noms qui, selon Pollux signifient un seul et même instrument : ce qui parait à d'autres indiqué par Homère même. Et en effet, dans le XVIII.e chant de l'Iliade, v. 570, où il est dit qu'au milieu des vendangeurs représentés sur le bouclier d'Achille, *un jeune garçon jouait gracieusement du luth*, le poète se sert du mot *φόρμιγγι* et du verbe *κιθάριζε*, comme pour dire que le jeune homme *jouait de la tortue*: Le même poète dans l'hymne à Mercure (si l'on peut encore lui attribuer cet hymne) dit (vers 422) que le fils de Maïa *jouait de la lyre λύρῃ . . . . . κιθαρίζων*. Dans ces deux endroits les mots *luth et lyre* sont employés indifféremment l'un pour l'autre : d'où Eustase infère que par le mot *χέλυς* on a voulu désigner *πᾶσαν χιθάραν*, *quelque luth ou lyre que ce soit.* Il y a cependant lieu de présumer, que du tems d'Homère même, on fesait quelque différence entre la *lyre et le luth* : car Appollon passait pour être l'inventeur de la première, et Mercure du

*Instrumens à cordes.*

(1) On ne trouve dans Homère aucune description d'instrumens à vent. Il est à remarquer seulement que, dans le même endroit du X.e chant de l'Iliade, le poète distingue la *flûte* et la *siringa* comme deux instrumens différens l'un de l'autre. Tous les auteurs s'accordent à dire, que la flûte n'était anciennement qu'un tube de bois, de jonc ou d'os ; et que la *siringa*, la *fistola*, ou chalumeau champêtre, se composait d'un certain nombre de ces tubes de diverses longueurs joints ensemble avec de la cire, et qui étaient ordinairement au nombre de sept. Cette simplicité de construction a précédé l'invention des trous, par le moyen desquels on est parvenu à tirer divers sons d'un seul et même tube. Les Latins donnèrent à la flûte le nom de *tibia*, peut-être parce que dans son origine elle était faite avec l'os appelé *tibia*, ou avec celui de la jambe de quelqu'animal. Quant à l'étymologie de tous ces mots, il faut consulter Bartolino *de tibiis veterum*, et le *Lexicon philologicum* de Mathias Martini.

(2) On ne trouve également dans l'Iliade ni dans l'Odyssée aucune trace des instrumens de percussion. Ce n'est que dans un fragment de l'hymne à la mére des Dieux, peut-être improprement attribué à Homère, qu'on trouve quelque mention des crotales et de la timbale. Euripide semble avoir été le premier à en parler dans ses *Bacchantes*.

second, quoique pourtant Pausanias parle des deux statues de Mercure et d'Apollon qui disputaient de la lyre (1). Selon la tradition la plus commune, Mercure avait composé sa lyre d'une écaille de tortue. *Elle est appelée* Λύρα ( dit Eustase dans ses commentaires sur le XVIII.$^{e}$ chant de l'Iliade, v. 570), *comme qui dirait* λύτρα (2), *parce qu'après l'avoir inventée Mercure la donna à Apollon en compensation des bœufs qu'il lui avait dérobés.* Mais le plus fort argument qu'on ait de croire que le luth se distinguait de la lyre, si ce n'est au tems d'Homère, du moins dans les siècles postérieurs, c'est ce passage de Platon dans le III.$^{e}$ Dialogue de sa République, où Glaucus termine sa réponse à Socrate en disant : *restent par conséquent la lyre et le luth*, λυρα, καὶ κίθαρα λείπεται : ce qui ne permet pas de douter que ces deux instrumens ne différassent l'un de l'autre.

*Invention de la lyre.*

*Différence entre la lyre et le luth.*

La différence la plus sensible que le luth et la lyre présentent dans les anciens monumens, c'est que celle-ci avait à sa partie inferieure une cavité, qui lui donnait la forme d'une tortue ou du crane de quelqu'animal, tandis que le luth était plus simple et se composait seulement de deux manches et deux traverses appelées κάλαμοι, parce qu'elles étaient originairement en jonc: la traverse inférieure avait souvent la forme d'une petite caisse pour rendre l'instrument plus harmonieux, et s'appelait pour cela ἠχεῖον (3).

(1) *Paus.* Liv. IX. 30. Callimaque *in Del.* v. 253 attribue aussi à Apollon l'invention de la lyre, qu'il confond avec le luth. Plutarque, *de musica*, dit qu'Héraclide fesait honneur à Orphée de celle du luth. Macrobe, Fulgence, et presque tous les poètes confondent ces deux instrumens l'un avec l'autre.

(2) Λύτρα da λυτρόμαι, *redimere.* Voyez *Ercol. Pitt.* Tom. II. pag. 28 n. (4).

(3) On trouve l'image de la lyre, telle qu'elle est décrite ici, dans plusieurs des peintures d'Herculanum, et surtout parmi les lyres d'Achille. T. I.$^{er}$ pl. VIII. de la Centauresse pl. XXVIII., et de la Muse Therpsicore, Tom. II. pl. V. Telle est aussi la forme des lyres qu'on voit sur le bas-relief de l'Apothéose d'Homère, que nous avons rapporté ailleurs, et dans la Therpsicore du *Musée Pio-Clémentin*, au sujet de laquelle l'illustre Visconti s'exprime ainsi : *A dire la vérité, on voit dans cette lyre la tortue qui en fait le corps, selon l'invention de Mercure, qu'on trouve décrite au long dans l'hymne d'Homère, et les deux cornes de chèvre qui en forment les bras* πήχεις, *et* ἄγκωνας, *et qui pour cela sont souvent désignées sous le nom de* κέρατα, cornes du luth. *Musée Pio-Clémentin*, T. I. pl. XXI. Et dans le Tom. III., en parlant de la lyre




1
2
3
4
5
6
7
8
9

Ainsi la lyre serait l'instrument représenté à la planche 119, sous les n.os 1, 2, 3, 4, 5 et 9; et l'on devrait appeler luth celui qu'on voit dans les mains de la fig. 7 de la même planche; ces instrumens sont tous pris des vases antiques, et rapportés par Willemin (1). Cette différence entre les deux instrumens devait sans doute produire une variété de sons, quoiqu'ils eussent l'un et l'autre le même nombre de cordes; d'abord parce que dans les tems de la plus haute antiquité, la lyre était composée de matières osseuses, et que le luth était en bois; secondement, parce que la lyre s'étendait en longueur, et le luth en largeur, comme on le voit dans les monumens cités plus haut, et ainsi que l'a observé Doni (2); troisièmement à cause de la cavité appélée par Lucien μαγάδιον, et décrite en détail par Esichius: cavité qui avait la forme d'un rectangle, et servait, comme le dit Visconti, à renforcer les sons de

qu'on voit aux pieds du Mercure de la planche XLI., le même auteur dit encore: *Outre que la lyre est le symbole de la musique, dont plusieurs anciens croyaient que Mercure était l'inventeur, elle est encore l'emblême de tout ce qui est propre à ce Dieu, que les poètes ont appelé dans leurs chants* curvae . . . . lirae parentem ( Hor. Liv. Od. 10 ). *Et en effet, cette lyre parait être celle même qu'il fit avec l'écaille d'une tortue, et qu'il donna ensuite à Apollon, comme il est raconté au long dans l'hymne d'Homère. La lyre qu'on voit à côté des images de Mercure est tout-à-fait singulière dans les monumens, où la tortue est représentée le plus souvent vivante au pied de ces mêmes images, comme pour expliquer l'invention de cet instrument.* La forme du luth se retrouve souvent sur les médailles, sur les pierres gravées et les marbres antiques.

(1) *Choix de Costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité etc. d'après les monumens antiques.* ( Paris ) 1802 gr. in fog. T. II. planche II.

(2) *Commentar. de lyra*, chap. IV. *Ex hactenus allatis, iisque, quae mecum ipse aliquando agitavi, lyrae, citharaeque discrimina praecipue heic adnotasse videor, quod lyra longior fuerit, cithara latior potius, ac proinde crassioribus et prolixioribus nervis illa instrueretur, haec brevioribus.* Voyez aussi Martini, *Storia della musica ec.* Tom. III. pag. 10.

Ce ne serait peut-être pas trop s'écarter de la vérité, que de supposer qu'Homère en parlant de la lyre se sert du verbe κιθαρίζειν, pour exprimer que cet instrument se jouait de la même manière que le luth: ce qui peut s'entendre dans le même sens que ce que nous appelons *arpèges* sur le violon, sur le clavecin etc., pour indiquer cette espèce de modulation propre à la harpe, et qu'on a étendue à d'autres instrumens.

l'instrument, dont les cordes se terminaient sur la *magade* (1). Il n'y avait pas seulement une différence quelconque entre la lyre et le luth, mais peut-être encore entre ces deux instrumens et la *forminga*: car cette dernière était plus grande et se portait suspendue au cou: motif pour lequel Apulée lui donne l'épithète d'*apta balteo.* Tel est précisément l'instrument que porte suspendu à ses épaules l'Apollon Cytharède du Musée Pio-Clémentin, et que nous avons aussi représenté à la planche 122 n.° 9. Nous remarquerons enfin que, dès les tems d'Homère, l'usage s'était introduit d'embellir ces instrumens d'ornemens précieux: car dans le IX.e chant de l'Iliade, v. 185, le poète raconte que les envoyés d'Agamemnon trouvèrent Achille occupé à calmer son âme agitée avec les sons de sa lyre, qui était *d'un beau travail*, *et ornée d'un joug en argent*: espèce de luxe qui fut porté à l'excès dans des tems postérieurs, comme nous le verrons bientôt (2).

Forminga.

*Cordes. Matière dont elles étaient faites.*

Les cordes étaient ordinairement faites de boyau de mouton, ainsi que l'indique ce passage du XXI.e chant de l'Odyssée, v. 408, où le poète décrivant l'agilité avec laquelle Ulysse tendit son grand arc, compare le héros à un habile joueur de lyre, qui *tend avec aisance la corde sur le nouveau clou*, *après avoir fixé à ses deux extrémités le boyau de mouton bien tors.* Phéi-

(1) Quant à la différence qu'il y a entre la *lyre* et le *luth*, et aux diverses parties de ces instrumens, il faut voir les savantes recherches de *Bulengero*, *De Theatro.* Liv. II. chap. XXXV, et suiv., ainsi que les notes de Scaliger sur Manilius. Cet auteur, après avoir décrit la lyre, termine ainsi: « Telle est la forme de l'ancienne lyre, que les poètes disent avoir été inventée par Mercure, et qui ressemblait précisément à l'espèce de scarabée, que les Français appellent cerf-volant ».

(2) Le joug, ξυγὸς, était un morceau de bois ou autre matière, sur lequel on étendait les cordes à la partie supérieure de l'instrument. On appelait *επίτονιον*, en Latin *umbilicus*, une espèce de clou auquel elles étaient attachés à la partie inférieure. Le joug avait aussi des trous où l'on fesait passer des chevilles (*κόλλοπες*, et *κόλλαβοι*), auxquelles étaient fixées les cordes. Ces chevilles se tournaient avec une espéce de clef appelée *χορδότονον*, et servaient ainsi à tendre et à relâcher les cordes. Pour ce qui est des diverses parties du luth et de la lyre, on peut consulter, outre Pollux, les ouvrages de Scaliger et de Bulangero, que nous avons cités plus haut, ainsi que la savante Dissertation de M.r Burette sur la symphonie des anciens, dans les Mémoires de l'Académie Royale des inscriptions et belles lettres. Tom. IV. pag. 125.

tius croit néanmoins, sur le témoignage d'un ancien Scholiaste, qu'on fesait aussi usage de cordes de lin, parce qu'en parlant du jeune garçon qui jouait au milieu des vendangeurs, v. 570 du XVIII.e chant de l'Iliade, le même poète se sert de ces expressions λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε, *puis il chantait élégamment sur le lin* (1). Quant au nombre de cordes que portaient ces divers instrumens, il n'est pas aisé de le déterminer, attendu qu'il varie beaucoup, même dans les monumens des plus beaux tems. Diodore dit que *Mercure donna à la lyre qu'il avait inventée trois cordes, par analogie aux saisons de l'année; et qu'il lui fit rendre trois tons, en prenant l'aigu, de l'été; le grave, de l'hiver; et le moyen, de l'autonne* (2). Telle devait être aussi la lyre d'Olympe, qui, au dire de Plutarque, savait tellement en varier les sons, qu'il surpassait de beaucoup les plus habiles joueurs de lyre à neuf et à douze cordes (3). Macrobe et Nicomaque donnent à la lyre quatre cordes (4): nombre dont on a composé le parfait tétracorde, que Pithagore prétend avoir été formé par l'addition d'une corde à demi ton; et c'est précisément l'accord de ces quatre cordes, qui a produit les trois genres appelés le *diatonique*, le *chromatique* et l'*énharmonique* dont nous parlerons ensuite (5). L'addition d'une cinquième corde a donné origine au *pentacorde*, dont Pollux attribue l'invention aux Scythes (6). Avec le pentacorde, on a ajouté la quinte à la tierce et à la quarte, que donnait déjà le tétracorde. On lit dans Plutarque que le musicien Phryni *tirait douze harmonies des cinq cordes de sa lyre* (7): ce qui, selon M.r Burette, ne peut s'entendre que de douze modulations différentes, et non de douze accords; « car, ajoute-t-il, il est evident que cinq cordes ne pouvaient former que quatre sortes d'harmonie, savoir, la seconde, la tierce, la quarte et la quinte: d'où l'on peut tirer un nouvel argu-

*Leur nombre.*

(1) *Phéith. Antiq. Hom.* Liv. IV. chap. IV.

(2) *Diod.* Liv. XVI.

(3) *Plut. de musica.* Qu'auraient dit les Grecs d'un *Paganini*, en le voyant exécuter des morceaux de musique trés-étendus et d'une grande difficulté, sur une seule corde de son violon?

(4) *Macrob.* sat. I. 19 *Boet. de musica* V.

(5) *Buret.* endr. cit. pag. 126.

(6) *Onom.* Liv. IV. chap. IX. *Segm.* 60. *Caesius in Coelo Astron. Poet.* in Lyra.

(7) *Plut. de Musica*, pag. 2091 *édit. Steph. graece.*

« ment . . . . que le mot *harmonie* est presque toujours pris par les Grecs « pour la simple modulation ou le simple chant ». On prétend que ce fut Iagnide, Phrygien, qui ajouta la sixième corde à la lyre (1). Mais dans son hymne à Mercure, Homère donne à la lyre sept cordes : ce que confirment également Pindare, Virgile et Horace (2). C'est

Heptacorde.

ainsi que se forma l'*heptacorde*, ou la lyre à sept cordes, qui était la plus usitée et la plus fameuse de toutes. Elle se composa de l'assemblage de deux *tetracordes*, de manière que la plus haute corde du premier devint la plus basse du second (3). Les anciens ont donné

(1) Voyez le *Pitture d'Ercolano*, Tom. I. pag. 41 n. 12.

(2) *Pind.* Pyth. II. et Nem. V. Æneid. VI. 645.

*Nec dum Threicius . . . . . . . . . .*
*Obloquitur numeris septem discrimina vocum.*

*Horat.* Liv. III. Od. VI.

*Tuque testudo resonare septem*
*Callida nervis.*

(3) Voy. *Buret.* au même endroit, pag. 127. Il paraitrait, d'après les autorités que nous venons de citer, que l'*Heptacorde* était d'une haute antiquité. Mais à ces autorités s'opposent, d'abord le témoignage de Strabon, lequel assure que Therpandre ajouta trois cordes à la lyre, qui auparavant n'en avait que quatre, de manière qu'elle en eut sept; et en second lieu l'assertion de Plutarque (*de Musica*), qui, après avoir raconté que Therpandre *fut poète, maître des lois du luth, qu'il chantait dans les batailles ses vers et ceux d'Homère selon une mesure déterminée, et qu'il fut le premier à donner des noms aux règles et aux cordes de la lyre*, ajoute ailleurs, que ce même Therpandre, *quoiqu'imitateur des choses antiques, et malgré le double avantage qu'il avait d'être le meilleur musicien de son tems, et le chantre par excellence des grandes actions, fut pourtant condanné par les Ephores qui firent enfoncer un clou dans sa lyre, pour y avoir mis une corde de plus, afin d'en varier les sons, comme si la simple harmonie avait eu seule des charmes pour eux* (les Lacédémoniens). Or ce Therpandre avait remporté le prix dans les jeux *Carnéens* institués à Sparte dans la XXVI.e Olympiade, 676 ans avant l'ère vulgaire, selon le comput de Corsini; de sorte qu'il faudrait renvoyer l'invention de l'*Heptacorde* à quelques siècles après Homère. Mais ces différentes assertions pourraient peut-être, non sans quelque vraisemblance, se concilier en supposant, que l'Heptacorde, quoique déjà usité dans les autres pays de la Grèce, pouvait bien encore ne pas l'être chez les Spartiates, qui, selon Plutarque, ne tenaient pas moins à

de l'adoption de ce nombre sept plusieurs raisons, que nous croyons inutile de rapporter ici, et qui sont presque toutes fondées sur les nombres mystérieux du systême de Pythagore, philosophe qu'on croit généralement avoir été le premier à déterminer les proportions de l'harmonie (1).

On tirait des sons des cordes de ces instrumens par la percussion ou avec le *plectrum*, espèce d'archet. Il est dit dans l'hymne d'Homère à Apollon, v. 185, que la *forminga* de ce Dieu *rend des sons aimables sous l'archet d'or*; et dans celle à Mercure, v. 53, le Dieu est décrit essayant chaque corde avec l'*archet*: ce qu'on trouve répété dans plusieurs endroits de Pindare, d'Anacréon et autres poètes Grecs et Latins. Plutarque dit dans ses *Apophtègmes Laconiques*, que les Spartiates, en tout religieux observateurs des usages antiques, punirent un joueur de luth, parce qu'il en pinçait les cordes, au lieu de les faire resonner avec l'archet. Le Chiron d'Herculanum, enseignant Achille à jouer de la lyre, est aussi représenté avec Plectrum.

l'antique simplicité de la musique qu'à l'observation de tous les anciens usages; et que Therpandre avait été condanné par les Ephores, pour avoir été le premier dans leur ville à vouloir étendre les limites de l'ancienne musique. Cependant, malgré cette sentence, Therpandre ne laissa pas d'être en grande réputation chez les Spartiates, pour avoir appaisé un tumulte parmi eux avec les sons de sa lyre. Clément d'Alexandrie (*Strom.* Liv. L.), dit que Therpandre avait mis en vers les lois de Sparte; et l'on prétend même qu'il y en avait une, par laquelle il était ordonné de ne faire usage que du systême musical de Therpandre dans les fêtes des Dieux, (*Lorenzo Grassi Ist. de' Poeti Greci ec.*). Les marbres Oxoniens nous ont transmis l'accusation qui fut faite à Therpandre; mais ils ajoutent aussi qu'il en fut absous par le peuple. Il faut lire les fastes Attiques de Corsini, Oly. XXXIV, pour voir combien l'heptacorde de Therpandre était en honneur chez les Spartiates.

(1) Callimaque, dans l'hymne à Delos, dit qu'Apollon donna sept cordes à son luth, parce que dans le moment ou Latone était sur le point d'accoucher de lui, les Cygues firent sept fois le tour de Delos en chantant. Festus Avienus veut que Mercure ait mis sept cordes à sa lyre, par allusion aux sept Pléiades, dont une était Maïa sa mére, et qu'Orphée porta ensuite ce nombre à neuf en l'honneur des neuf Muses. Mais on n'en finirait pas si l'on voulait rapporter toutes les opinions des anciens sur ce nombre sept, opinions qui sont pour la plupart de pure fantaisie et même puériles.

un archet en main (1). La musicienne qu'on voit également sous le n.° 7 de la planche 119 tient encore à la main un archet à deux pointes. Selon Pollux, cette espèce d'archet n'était d'abord que l'ongle ou la corne de quelqu'animal, et généralement de la chèvre. Mais ensuite on en fabriqua de matières précieuses, et surtout d'ivoire. Sa forme la plus ordinaire était celle d'un petit bâton rond, affilé vers l'un de ses bouts, et qui se terminait à l'autre par une espèce de bouton ovale. Cette forme a néanmoins varié, selon la diversité des instrumens pour lesquels on s'en servait. Celui du Chiron d'Herculanum est légèrement arqué; et celui de l'Erato de la VI.e planche du II.e tome du même Musée l'est encore davantage. Voyez le n.° 6 de la planche 122 de cet ouvrage, ainsi que les diverses espèces d'archets que nous avons prises de la seconde collection des vases d'Hamilton (2), et que nous avons rapportées à la planche 120. On voit dans les figures 4 et 9 de la planche 119, de quelle manière l'archet s'appliquait sur les cordes lorsqu'on cessait de jouer. Il parait qu'anciennement l'archet n'était ni mince ni léger; car Elien raconte qu'Hercule tua avec le sien le poète Linus qui lui enseignait la musique; et Stratonicus dans Athénée dit, qu'autre chose était l'archet, et autre chose le sceptre : ce qui donne à présumer qu'il y avait quelque ressemblance entre ces deux instrumens (3). Mais on ne peut admettre en aucune manière l'opinion de quelques écrivains, qui font remonter jusqu'à ces tems reculés l'usage de l'*archet*, tel que nous le connaissons aujourd'hui, en disant qu'on s'en servait pour jouer de la lyre, et que le luth se jouait avec le *plectrum*: différence d'après laquelle ils établissent celle des deux instrumens, et donnent à la lyre à-peu-près la forme de notre violon. L'arc qu'on voit dans les monumens représentant Apollon ou ses attributs, et que des observateurs superficiels ont pris pour un archet de violon, n'est autre chose que l'arc dont le Dieu se ser-

*Ses diverses formes.*

*L'archet (que nous connaissons aujourd'hui) n'était pas en usage chez les Grecs.*

(1) *Pitt.* Tom. I. Tav. VIII. Le *plectrum* était ainsi appelé du mot *πλήττειν*, ou *πλήσσειν*, qui signifie *battre*, *frapper*.

(2) Caylus, Tom. VII pl. LXXXII. n. 2, donne l'image d'un musicien, dont le *plectrum* a la forme d'un doigt.

(3) *Aelian.* Liv. XII. *Athén.* Liv. VIII. *Phéith. Antiq. Homer* Liv. IV. chap. IV. Le *plectrum* parait dans certains monumens d'une grosseur remarquable, qui donne à supposer que celle des cordes lui était proportionnée, comme le pense aussi Winckelmann. *Monum. inediti*, Tom. I. pag. 67.


120.
1
2
3
4
5
6
7
P. A. Bonatti f.






D. K. Bonatti f.

vait pour lancer des flèches. Les antiquités Grecques ni Romaines ne présentent aucune figure d'instrumens à archet, comme l'a observé le Père Bonanni, et l'on n'en trouve pas non plus la moindre trace dans les monumens Etrusques (1).

(1) Selon le Père Juvenal Sacchi, le Musée Trivulzi possède plusieurs anciens monumens, où l'on trouve l'image du violon. L'un est un manuscrit en parchemin du XV.e siècle, qui contient la vie de S.t François d'Assise, écrite par S.t Bonaventure, et ornée de 183 miniatures, dont l'une représente l'Ange qui apparait à S.t François, et joue du violon avec l'archet. L'autre est une coupe plaquée en cuivre, du genre de celles qu'on appelait anciennement *acquamanili*, aiguière, pour verser de l'eau sur les mains. Elle est émaillée et ornée de plusieurs figures, parmi lesquelles on voit un homme jouant du violon avec l'archet. La forme de cet instrument est néanmoins imparfaite dans les deux monumens, en ce qu'il n'a que trois cordes, et manque des deux échancrures latérales, ainsi que du chevalet pour soutenir les cordes. M.r Trivulzi, savant arcéhologue, est d'avis, selon l'opiniou qu'il a manifestée au Père Sacchi, que l'aiguière puisse appartenir au commencement du XIV.e siécle, époque où l'on devait déjà connaître l'usage de la viole, dont Bocace et Passavanti font clairement mention, ainsi que de l'archet avec lequel on la jouait. Pour rendre cette note plus complète, nous croyons à propos de rapporter ici ce que le même auteur dit à ce sujet dans son petit ouvrage *Della natura e perfezione dell' antica musica de' Greci ec.* Milan, 1778, pag. 79, nota (11). « Il y a beaucoup d'objections à faire, dit-il, sur l'antiquité de la mosaïque, que M.r Ciampini rapporte au commencement de son second tome, et qui a pour sujet un jeune homme jouant d'une viole avec l'archet, indépendamment de plusieurs autres considérations qui peuvent rendre suspecte l'authenticité de ce monument . . . . Le Père Montfaucon, dans le troisième tome de son supplément à l'*Antichità spiegata*, donne la figure d'un arc pris d'un ancien sépulcre, qu'il croit avoir été un instrument de musique, ou un monocorde, dont Censorinus prétend que l'inventeur fut Apollon, qui le fabriqua sur le modéle de l'arc de Diane, sa sœur. Mais *ce sont là des contes*, dit avec raison le Père Quadrio. Que les anciens connussent le monocorde, cela est hors de doute: car ce n'est qu'à l'aide de cet instrument, et non avec des poids, qu'ils ont pu déterminer les proportions exactes des consonnances: ce qu'ils ont fait sans erreur, du moins quant aux principales, sur lesquelles ils sont parfaitement d'accord avec nous, comme il résulte de ce passage de Boezius, chap. XVI.: *Diapason consonantia est*, *quae fit in duplo*, *ut haec est* 1, 2. *Diapente vero*, *quae constat his numeris* 2, 3. *Diatessaron*, *quae in hac proportione consistit* 3, 4. *Tonus vero sexquioctava proportione concluditur*, *sed in hoc nondum est consonantia*,

*Antiquité de la lyre et du luth.*

Nous avons cru à propos de nous arrêter un peu sur ce qui a rapport à ces deux instrumens, comme ayant toujours passé pour les plus nobles et les plus célèbres dans toute l'antiquité. Et en effet, la lyre fut employée dès son origine à accompagner les hymnes des Dieux, qui sont les compositions poètiques les plus anciennes. Barnes remarque à ce sujet, qu'il est presqu'impossible de

*ut* 8, 9. Mais l'arc qu'on voit ici gravé sur un tombeau, était probablement la devise de quelque tireur d'arc renommé; et les philosophes qui auront voulu connaître les lois des proportions harmoniques, auront bien su se faire eux-mêmes un monocorde plus convenable à leurs vues, que ne pouvait être cet arc . . . . On peut donc affirmer que les Grecs et les Latins ont entiérement ignoré les instrumens qui se jouent avec l'archet, dans lesquels est imité l'artifice dont se sert la nature pour former la voix humaine, selon les découvertes récemment faites par M.r Ferrein. S'il était permis de se livrer à des conjectures à cet égard, on pourrait supposer que ces instrumens nous sont venus de la Chine, où le violon se trouve encore dans sa grossiéreté primitive, comme tant d'autres inventions qui y ont pris naissance, et ne s'y sont jamais perfectionnées . . . . Mais à quelle époque, nous dira-t-on, le premier instrument de cette nature a-t-il pu nous parvenir d'un pays aussi éloigné? Il est assez vraisemblable, que ce dut être dans le XIII.e siècle, lorsque les troupes de Genghizcan qui avaient envahi deux fois la Chine, et pris Pekin une fois, à leur retour sous la conduite de Batoucan neveu de ce conquérant, s'avancèrent jusqu'en Pologne et en Moravie». D'aprés toutes ces observations, on ne peut prêter aucune foi au monument rapporté dans l'édition de Philostrate (*Paris* 1609) pag. 85, où l'on voit plusieurs gravures de violons à-peu-pres semblables au nôtre; et l'Amphion qu'on y voit représenté, jouant d'un violon à cinq cordes avec un archet devient même ridicule. On est étonné qu'un savant comme La-Borde, dans son *Essai sur la musique ancienne et moderne* (Tom. I. pag. 357), prenne argument de cette édition des images de Philostrate, pour prouver l'ancienneté du violon. La même équivoque a été prise par Galilei et par Quadrio, et récemment par Mayer dans son *Discorso sulla origine e progressi ec. della musica Italiana.* (*Padova* 1821). Ces prétendus violons ne sont que des lyres, qui servent d'ornement à une espéce d'autel ou de tribunal appelé par les Latins *Puteal*, peut-être à cause de sa ressemblance avec le couvercle d'un puits, et qu'on voit sur quelques monnaies de Scribonius Libon. On ne tirerait pas de preuve plus concluante du camée rapporté par Maffei, qui représente un Orphée jouant du violon, attendu que ce camée n'est point antique. Ainsi Raphael a fait un anachronisme que rien ne peut justifier, en représentant dans son Parnasse Apollon qui joue de cet instrument.

remonter à l'origine de la poèsie lyrique; et que, chez toutes les nations il a été d'usage, dès les tems les plus reculés, de chanter sur la lyre, d'abord dans les cérémonies religieuses et dans les fêtes publiques, puis aux festins d'appareil des Princes, et enfin dans toutes les occasions d'allegresse publique et privée (1). Aussi trouve-t-on toujours les rapports les plus intimes entre ces instrumens, les danses et les chants sacrés. On attachait même l'épithète de lugubre et de terrible au chant qui n'était pas accompagné de la lyre ou du luth (2). *L'hymne des Furies* est appelé dans Eschile hymne *sans lyre*; et le même poète se sert de ces mots (Agam. v. 999) ἄνευ λύρας ὑμνῳδεῖ, *il chante un hymne sans lyre*, pour exprimer un *chant plaintif*. On trouve également dans Euripide (*Phaen.* v. 1035) un chant désagréable exprimé par ces mots ἄλυρον Μοῦσαν, *je chante sans lyre* (3). Le son de la lyre et du luth était réputé sacré et plus noble qu'aucun autre; c'est pourquoi les anciens mettaient ces instrumens entre les mains de leurs divinités, croyant que leur son avait la faculté de les rendre propices ou d'appaiser leur courroux. Faut-il s'étonner d'après cela s'ils ont placé la lyre parmi les astres, et donné au ciel même le nom de *lyre* des Dieux (4). Platon bannit les flûtes de sa république, et n'y permet que l'usage de la lyre, comme étant un instrument grave, utile et propre à inspirer l'amour de la vertu.

### *Musique des tems héroïques.*

*La musique encore très-imparfaite.*

La musique des Grecs jusqu'à l'époque dont nous venons de parler, devait être encore privée de la vraie mélodie dans le chant ainsi que dans l'accompagnement des instrumens, et dépourvue également de l'harmonie proprement dite, ses moyens ne s'étendant pas alors au delà de l'unisson et du systême des deux *tetracor-*

(1) In *Prolegom. ad Anacreont.* § 3.

(2) Voyez les Peint. d'Hercul. Tom. II. pag. 28 notes (3) et (4). Pindare, *Olymp. Od. II.*, appelle *cetrae-potentes* les hymnes; et Aristophane, *Thesmoph.*, donne à la lyre l'épithète de *mére des hymnes*, à cause de l'usage qu'on en fesait particuliérement pour chanter les louanges des Dieux.

(3) Censorin. *De die nat.* chap. 13. Arnob. *adv. Gentes* Liv. VII.

(4) *Varro apud Ger. Jo. Vossium de Natur. Art.*, chap. IV. §. 3.

*des* (1). L'*heptacorde* donnait bien les sept tons de la musique, mais il ne pouvait pas former l'*octave*, la plus parfaite des consonnances, la plus simple dans les accords et dans ses rapports avec l'unisson, laquelle embrasse en même tems tous les tons du système parfait, et que pour cela les Grecs appelaient *diapason*. Ainsi le premier pas que devaient faire les Grecs pour perfectionner leur musique, ne pouvait être que de diviser le chant de l'accompagnement des instrumens, et de remettre l'exécution de l'un et de l'autre à des personnes différentes. Dès que l'instrument ne fut plus uniquement destiné à accompagner le chant, et qu'il dut se faire entendre seul et plaier par sa propre mélodie, il fallut trouver le moyen de remplir le vide qui résultait du défaut du chant. Cela ne pouvait s'obtenir qu'en donnant aux instrumens plus d'étendue, afin d'en tirer des sons liés, harmonieux, et qui formassent un tout propre à fixer l'attention des auditeurs (2). Or cette heureuse révolution fut l'effet du rétablissement des jeux *pythiques* par Euricole, Thessalien, l'an deux de la XLVII.e Olympiade, ou environ 591 ans avant l'ère vulgaire selon les tables de Blair: évènement auquel on peut rapporter la seconde époque de la musique des Grecs. Rien n'était plus capable assurément d'exciter chez les Grecs un goût passionné pour cet art, qui exerçait déjà un pouvoir dominateur dans les banquets, dans les fêtes et les cérémonies reli-

*Premier pas vers le perfectionnement de la musique.*

(1) Il ne sera pas inutile d'observer ici, pour plus d'éclaircissement, que les mots *harmonie* et *mélodie* ont souvent changé de signification en passant des anciens aux modernes. Et en effet, les Grecs appelaient *harmonie* ce que nous nommons *mélodie*, c'est-à-dire la succession des sons par *intervalles proportionnés et mesurés*. « La *mélodie* et l'*harmonie*, « dit le Père Martini, mots toujours fameux malgré les vicissitudes qu'a « éprouvées la musique, ont dû changer de signification chez les modernes. « Les anciens employaient le mot *harmonie*, pour exprimer la disposi- « tion des sons et du chant en une même série; et celui de *mélodie* pour « marquer l'union des *paroles*, du *chant* et du *rythme*, c'est-à-dire pour « désigner un chant de poésie quelconque. Les modernes nomment *mé- « lodie* ce que les anciens appelaient *harmonie*, et appliquent égale- « ment cette dénomination au contre-point, pour exprimer l'*accord* de « plusieurs tons ensemble ». *Storia della musica*, Tom. I. pag. 175. Nous emploierons ces deux mots dans le sens que leur ont attaché les modernes: ce dont nous croyons à propos d'avertir nos lecteurs, pour éviter toute équivoque.

(2) Millin, *Dictionn.* des Beaux-Arts, Tom. II. pag. 520.

gieuses, que de l'appeler dans la lice des autres exercices publics, de lui décerner des prix, et de le seconder de tous les moyens qui, comme nous l'avons observé ailleurs, ont porté chez ce peuple tous les beaux arts à un si haut degré. On prétend que Sacadas, poète lyrique d'Argos, fut le premier à se fare entendre seul sur la flûte dans les jeux pythiques. Pindare parle avec honneur de cet artiste, et Pausanias nous dit qu'il lui avait été élevé une statue à côté de celles d'Arion et de Tamire (1). A cette même époque des jeux pythiques, on ajouta deux autres prix à celui dont on récompensait auparavant le musicien qui avait remporté la palme en s'accompagnant sur la lyre; l'un pour celui qui s'était le plus distingué dans le chant accompagné de la flûte, et l'autre pour l'artiste qui, sans le secours du chant, l'avait emporté sur ses émules par son habileté à jouer de cet instrument. C'est à cette époque qu'on peut rapporter la division de la musique d'avec la poésie, qui étaient auparavant réunies. Vers la VIII.^e pythiade, il fut décerné en outre une couronne pour ceux qui remporteraient la victoire dans l'art de jouer d'un instrument à cordes sans l'accompagnement du chant (2). Ainsi que dans les jeux pythiques la musique eut ses concours dans les isthmiques, les olympiques et autres jeux célèbres de la Grèce. Périclès les introduisit aussi dans les fêtes Panathénées, en fixa les lois et le mode, et fit construire l'odéon pour cet objet (3). Peu de tems après, l'institution des réprésentations théatrales ouvrit un nouveau champ, où la musique se montra dans son plus grand éclat; et elle se conserva dans cet état jusqu'au tems d'Alexandre.

*Vainqueurs dans les concours de musique.*

L'histoire nous a transmis les noms de plusieurs autres artistes, qui depuis Sacadas remportèrent le prix dans des concours de musique. De ce nombre est Pythocrite de Sycione, qui ne remporta pas moins de six fois le prix de la flûte dans les jeux Olympiques, et autant de fois dans les jeux Pythiques, depuis la III.^e jusqu'à la IV.^e Pythiade, en mémoire de quoi il lui fut élevé, au rapport de Pausanias, une colonne portant cette inscription: *Monument de Py-*

(1) Paus., *Beoticor.* chap. XXX.

(2) Le prix du vainqueur dans les jeux pythiques était une couronne de laurier, en mémoire de l'amour d'Apollon pour Daphné. On ajouta dans la suite à cette couronne une corbeille et un bassin de pommes, qui est également un fruit consacré à ce Dieu.

(3). Voyez ce que nous avons dit de l'*Odéon* à l'article de l'*architecture* pag. 678.

*thocrite Callinique joueur de flûte* (1). Agelaüs de Tégée remporta le prix de la lyre sans accompagnement du chant dans la VIII.e Pythiade, qui correspond à la LVI.e Olympiade (2). Dans la XXIV.e et XXV.e Pythiades, qui répondent aux LXXII.e et LXXIII.e Olympiades, Midas d'Agrigente remporta le prix de la flûte : avantage qui lui valut aussi l'honneur d'une ode de Pindare. Le même artiste triompha aussi sur cet instrument dans les jeux des Panathénées, et l'on raconte que l'embouchure de sa flûte s'étant tout-à-coup cassée pendant qu'il jouait, il poursuivit avec l'instrument seul : ce qui le fit tellement admirer des spectateurs, qu'ils le proclamèrent vainqueur, et lui donnèrent l'*idria* ( sorte de vase ) pleine d'huile, qui était le prix destiné aux vainqueurs dans les concours des Panathénées. Plutarque raconte dans la vie de Lysandre, qu'avant que ce célèbre Spartiate eût occupé Athènes, Ariston qui avait triomphé six fois sur la lyre dans les jeux Pythiques, voulant s'attirer la faveur du même Lysandre, lui promit qu'aussitôt qu'il aurait remporté un autre victoire, il ferait publier au son de trompette ces mots : *Ariston esclave de Lysandre.* On sait aussi combien étaient fameux les noms de ceux qui avaient remporté le prix du chant accompagné des flûtes dans les concours publics, et surtout aux Panathénées, où, comme nous l'avons dit ailleurs, se rendaient des chœurs de diverses tribus de l'Attique pour disputer du prix du chant, qui était l'érection d'un monument en l'honneur du *Corège*, dont le chœur avait surpassé celui de ses rivaux (3). Outre les concours pour la lyre et la flûte, il y en avait aussi pour le cor et la trompette, ainsi que nous l'avons également remarqué précédemment (4). Timée et Cratès tous les deux Eléens, triomphèrent dans la XCVI.e Olympiade, l'un sur le cor, et l'autre sur la trompette. Après la même Olympiade, Archias d'Ibla triompha, le premier d'entre les étrangers, trois fois dans les jeux Olympiques, et une fois dans les jeux Pythiques sur le même instrument. Mais le plus renommé d'entre tous ceux qui sonnaient de la trompette était Eu-

(1) Paus. *Eliac.* Liv. II. chap. 14.

(2) Selon Corsini, *Dissert. Agon.* pag. 145, la VIII.e Pythiade correspondait à l'année 4161 de la période Julienne, qui était la 553.e avant l'ère vulgaire, et la 201.e de la fondation de Rome.

(3) *Religion de la Grèce*, pag. 515. Voyez aussi le monument de Lysicrate à l'architecture etc pag. 569.

(4). Voy. l'article déjà cité de la *Religion*, pag. 515.

dore de Mégare, lequel tirait de son instrument des sons si perçans, qu'au rapport de Pollux, personne ne pouvait s'approcher de lui. Il remporta le prix dix fois dans les jeux Olympiques, selon Athénée, et dix-sept selon Pollux: ces deux écrivains racontent également le fait que nous avons rapporté plus haut, concernant l'*Helepolis*, (machine dont on se servait dans les sièges), que les soldats de Demetrius, fils d'Antigone, s'efforçaient envain d'approcher des murs d'Argos pour prendre cette ville, et qu'ils ne parvinrent enfin à conduire au lieu désigné, que lorsqu'ils y furent animés par les sons éclatans de deux trompettes, dont le même Eudore se mit à sonner à la fois. Les femmes, aussi bien que les hommes, se présentaient à ces concours pour y faire pompe de leur habileté sur cet instrument: car on lit dans Athénée, dans Elien et dans Pollux, qu'Aglaïde fille de Mégacle savait sonner de la trompette, et qu'elle s'était éminemment distinguée dans la première pompe qui se célébra à Alexandrie (1). Mais c'est assez nous entretenir des concours de musique. Ceux qui voudraient voir ce sujet traité d'une manière plus étendue et avec plus d'érudition, pourront consulter les Fastes Attiques, et les Dissertations Agonistiques, ainsi que l'histoire de Burney et de Martini.

*Femmes sonnant de la trompette.*

Nous avons maintenant à rechercher particulièrement deux choses concernant la musique de cette époque: la premiere, quels étaient les instrumens en usage chez les Grecs; et la seconde quel était leur système de musique, et quelle méthode ils suivaient pour écrire ou pour noter leurs compositions musicales. Pour ce qui est des instrumens, il y en avait de trois sortes, *à vent*, *à cordes et de percussion*. Les instrumens de la première espèce peuvent se réduire à la *tibia* ou flûte, à la *siringa*, à la *fistula*, au *pandorium* et à la trompette (2). Le nombre des flûtes était si considérable, qu'il serait fastidieux d'en faire l'énumération (3). D'abord on

*Instrumens des tems historiques.*

*Flûtes.*

(1) *Athén.* Liv. X. chap. 3. *Aelian. Vet. Hist.* Liv. I. chap. 26, *Pollux* Liv. IV. seg. 89.

(2) Le Père Martini nomme aussi le *lituus*. Nous ne parlerons pas de cet instrument, attendu qu'il appartient plus aux Romains qu'aux Grecs.

(3) Outre Pollux, Meurs, le Père Martini, Burney, Montfaucon, les Académiciens d'Hrculanum et La-Borde, qui tous ont parlé de cette multitude d'instrumens à vent, et surtout des flûtes, on peut encore consulter Bianchini, *De tribus generibus instrumentorum musicae veterum organicae etc.*, et Bartolini, *De Tibiis veterum etc.*

les distinguait par la variété du son en *aigües*, en *graves* et en *moyennes*. Du premier genre étaient les flûtes Phrygiennes, et dans ce nombre on trouve la *gingrina*, la *puérile*, la *minima*, la *parthénia* ou *virginale*, et autres semblables. Au genre grave appartenaient la *peana*, la *flûte recourbée*, la *spondaïque*, la *virile* etc.; et au genre du medium, la *droite*, la *gauche*, les *flûtes doubles*, la *magade*, la *paire*, l'*impaire*, la *gamélie* ou *nuptiale*, la *siringa*, la *conviviale*, la *dactilique*, l'*oblique*, la *corique*, et beaucoup d'autres. En second lieu, les flûtes se distinguaient selon leurs différens tons, en *Doriques*, en *Phrygiennes*, en *Lydiennes*, en *Eoliennes* et en *Iastiennes*, et selon les trois genres de musique, en *diatoniques*, en *chromatiques*, et en *énharmoniques*. La variété de ces flûtes dépendait de leur grandeur, de la matière dont elles étaient faites et de leur construction: art qui fut porté à un si haut point de perfection, qu'au dire de Lucien il y eut des flûtes qui furent vendues jusqu'à sept talens (1). Théodore, père de l'orateur Isocrate, n'était qu'un fabricant de flûtes; et il avait tellement gagné à ce métier, qu'il entretenait à ses frais et au nom de sa tribu un chœur de chanteurs pour les cérémonies religieuses. Le son des flûtes variait selon leur forme, ainsi que l'usage auquel elles étaient destinées. Par exemple, le son des flûtes *pythiques* était doux et modéré, celui des *choriques* véhément, celui des *obliques* plaintif, celui des *recourbées* perçant, et celui des *galliques*, aigu (2). L'usage de cet instrument était si commun chez les Grecs, qu'il entrait dans presque tout ce qu'ils fesaient de sacré et de profane, de public et de privé. On se servait dans les sacrifices et les libations de la flûte *Dorique* ou grave; dans les grandes solemnités de la *Lydienne* ou aigüe; dans les mariages de la *Monaule*, dont on accompagnait l'hymne d'Hyménée, de la flûte *double* ou de la zigie, dont l'une, qui était la plus longue, ouvrait la symphonie; dans les banquets, de la *paroenie* (3);

*Leur fréquent usage.*

(1) Lucien. *Adversus indoctum.*

(2) Doni, *De praestantia music. vet.* P. III. T. I. pag. 156 et Martini, *Storia ec.* T. II. pag. 272.

(3) Poll. *Onomast.* Liv. IV. *Segm.* 80. Jul. Caes. Scaliger, Poet. Liv. I. chap. 80. *Conviviales erant pares et aequales, eaeque pusillae ad significandam aequalitatem conviviorum. Iccirco rotunda olim mensa, nequem sibi praelatum quispiam conquereretur.* Selon le même Scaliger, les flûtes doubles étaient impaires et s'appelaient *zigies*, de ξυγός, qu veut dire joug, par allusion à la conjonction nuptiale.

dans les spectacles de théatre de la *pythaulique*, de la *péane*, de la *coraulique* ou de la flûte dont on accompagnait les chœurs et les dithyrambes; dans les hymnes, des *spondaïques*; dans les funérailles, des *Phrygiennes*, instrument de *médium*, ainsi que des *obliques* et des *gingrines* (1); enfin dans les sujets tendres, des *Ioniques*. Nous avons vu à l'article de la *Milice* l'usage que les Crétois, les Lacédémoniens et autres peuples fesaient de la flûte à la guerre. Son usage s'étendait même au jeu, à la navigation, à la chasse et à la pêche (2); et sa généralité a fait dire à Doni et autres écrivains, que c'est là ce qui a donné lieu à l'invention de tant de flûtes de sons différens, et surtout de *médium*, attendu que le son de cet instrument s'approche plus de la voix de l'homme que celui des instrumens à cordes, et peut se prêter plus aisément à l'expression des passions humaines, par la propriété qu'il a de pouvoir être rendu fort ou faible et pathétique, âpre ou délicat, véhément ou modéré, rauque ou doux, aigu ou grave (3). De toutes ces espèces différentes de flûtes, les plus remarquables étaient les *doubles*, qui consistaient en deux tubes, ou flûtes disposées de manière à pouvoir être jouées ensemble et par la même personne. Ces deux flûtes étaient ou parfaitement égales, et dans ce cas ne produisaient qu'un même son; ou bien elles différaient en longueur et en grosseur, et rendaient alors deux sons différens, dont l'un était grave et l'autre

*Flûtes doubles.*

(1) Barthol Liv. I chap. 6. *Apud Athenaeum non minorem numerum reperies a gentibus variis desumptum. Gingras tibias, quibus ex Xenophonte Phoenices usos refert, describit.* Liv. IV. Deipnos. *palmum longas, stridulum sonum et lugubrem edentes, quibus etiam Cares mortuos lugere cum Polluce consentit.* Ainsi, selon Athénée, la *Gingrina* n'avait qu'un palme de longueur, et rendait un son aigre et lugubre, que Causaubon compare au cri des oies, d'où elle a pris son nom.

(2) Aristoph. *in Acharn.* act. II. sc. V. v. 66. Barthol. Liv. II. chap. 16 et 17. Scalig. ibid. Liv. I. chap. 4. Athén., ibid. Liv. IV. chap. 13. On lit encore dans Pollux, qu'au rapport d'Aristote, les Tyrrhéniens fustigeaient les coupables, et fesaient leur cuisine au son des flûtes.

(3) Jean Bapt. Doni, *Trattato della musica scenica*, T. II. chap. 37. « Aristote, dit-il, déclare aussi dans ses problêmes de musique, que le son « de la flûte est plus agréable que celui de la lyre, et qu'elle a avec les « autres instrumens, le même rapport que l'harmonie phrygienne avec « les autres harmonies : relation qui consiste dans le pouvoir qu'a cet ins- « trument de remuer l'âme par des sons expressifs et pathétiques ».

*Leur consonnance.*

aigu. La consonnance qui résultait de l'assemblage de deux flûtes égales était à l'*unisson*, lorsque les doigts des deux mains du musicien s'appliquaient sur les mêmes trous de chacune d'elles : ou bien elle était à la *tierce*, si chaque main agissait sur des trous différens. Le son produit par l'assemblage de deux flûtes inégales était de deux espèces, selon que ces flûtes étaient à l'*octave*, ou à la *tierce*; et dans l'un et l'autre cas, le musicien portait dans chacune d'elles ses doigts sur les mêmes trous, et formait ainsi un accord qui était à l'*octave* ou à la *tierce* (1). Il suit de toutes ces considérations, que la flûte était un instrument des plus estimés chez les Grecs. C'est ce qui nous est en effet attesté par des inscriptions gravées sur d'anciens marbres, qui portent qu'à Athènes les joueurs de flûte, dans les cérémonies religieuses, étaient choisis parmi les professeurs les plus habiles sur cet instrument ; qu'ils jouissaient des honneurs, et des privilèges réservés aux prêtres, et avaient part avec eux aux viandes des victimes : ce qui avait donné lieu à ce proverbe usité en Grèce, *vivre comme un joueur de flûte*, c'est-à-dire à la table d'autrui. L'art de jouer de la flûte n'était pas seulement cultivé par les hommes, il fesait aussi l'étude des femmes ; et parmi celles qui s'y appliquèrent avec succès on cite la fameuse Lamie. Plutarque, Athénée et autres écrivains parlent des honneurs qui lui furent rendus dans toute la Grèce. Les Athéniens lui dédièrent un temple sous le titre de *Venus Lamia*.

*Chalumeau champêtre.*

Les noms de *fistula*, *siringa* et *pandorium* ne nous présentent jamais guères que le même instrument, qui est le chalumeau champêtre (2). C'est le plus ancien des instrumens de bergers, et dont Pan

(1) Burette, *Dissertation sur la symphonie des anciens. Académ. Roy. des Inscriptions etc.* Tom. IV. pag. 123. En suivant les traces de cet illustre écrivain, nous n'avons fait qu'indiquer les noms de quelques espèces de flûtes, et nous avons pensé que ce serait fatiguer inutilement l'esprit des lecteurs, que de vouloir leur expliquer plus au long ce que les anciens entendaient par *tibiae pares et impares*, *tibiae dextrae et sinistrae*, *tibiae sarranae*, *phrygiae etc.*, sur lesquelles les critiques et les interprètes ont vainement cherché à donner des éclaircissemens satisfesans.

(2) Bartholin. *De tibiis veter.* Liv. III. chap. 6. *Fistulae Latinis dictae sunt*, *quia fissi calami*, *vel quod vocem emittant*, *ut placet Isidoro*, Liv. II. chap. 20. *Graeci σύριγμα nominant a* sibilo; *σύριγξ enim non* fistulam *solum*, *sed et* sibilum *denotat*, *et συρίζειν*, *seu συρίττειν fi-*

passe pour être l'inventeur. Cet instrument était composé de tuyaux de grandeurs différentes et joints ensemble dans leur longueur, lesquels fesaient l'effet de trous pratiqués sur un seul tube tel que la flûte, dont l'art long-tems après perfectionna la simplicité primitive. Aux instrumens des bergers appartient aussi la musette, à laquelle Varron donne l'épithéte de *Pythaule*, et que les Grecs appelaient généralement Δορὸς, *outre*, *sac*, *peau*, et les Latins, selon Bartolin, *tibia utricularis* (1). On ne peut néanmoins rien dire de positif sur l'ancienneté de cet instrument, ni sur l'usage qu'en fesaient les Grecs, attendu qu'il n'en est fait mention que dans les écrivains Latins d'une antiquité peu reculée (2). La musette semble ne s'être Musette

*stula canere et sibilare. Unde Martiano Capellae* Liv. XIX. sibilatrix enodis fistula. *Et in Glossis Isidori*, fistulator, sibilo. *Quippe* sibilus, *seu* sibilum, *proprie dictus est sonus ille*, *quem fistula inflata emittit.* Le même écrivain, vers la fin du même passage termine ainsi : *Postea nonnulli* Pandorium *vel* Panduram *nuncuparunt*, *quemadmodum Isidorus* : Pandorium *ab inventore vocatum*, *de quo Virgilius* : Pan primus calamos cera conjungere instituit. *Fuit enim apud gentiles Deus pastoralis*, *qui primus dispares calamos ad cantum aptavit*, *et studiosa arte composuit.*

(1) Barthol. Liv. III., chap. 7. *Transeo ad aliud genus organi tibiam nempe*, *quam utricularem*, *vel utriculariam ex conformationis modo appellare licet. Illam descriptam reperio in epistola ad Dardanum*, *quae Hieronymo vulgo tribuitur* : Antiquis temporibus fuit chorus quoque simplex, pellis cum duabus cicutis aereis, et per primam inspiratur, secunda vocem emittit. *Ubi Salmasius ita legendum existimat*, antiquis temporibus dorus quoque simplex pellis. *Nam δορὸς Graecis est pellis. Plures postea calami ad utrem accessere. Naulia sive nablia diminutivum a nabla*, *quae organi species apud Suidam*, *ad hujus tibiae significationem nonnulli trahunt.* Kircher est d'avis que la musette était connue des Grecs sous le nom de ϛυμφονεια. Mais ce mot semble destiné à indiquer, non un instrument particulier, mais la consonnance de plusieurs instrumens. Le plus ancien, et peut-être l'unique monument, où l'on voit une espèce de musette proprement dite, est un camée publié par Ficoroni. *Masch. Scen.* pl. 83.

(2) Virgilius in *Copa.* Svetonius in *Nerone*, chap. 54. Quelques-uns sont d'avis que la musette s'appelait aussi *Pythaulica*, parce qu'on s'en servait pour accompagner les chants *pythiques*. Mais Donato prétend que le nom de *Pythaules* se donnait à quelques musiciens, qui, à l'aide d'une espèce particulière de flûte, avaient le talent de charmer et de persuader en quelque sorte l'esprit des auditeurs : motif pour lequel il fait dériver ce mot du verbe Πείθω, je *persuade.*

composée dans les commencemens que d'un outre ou sac de peau, dans lequel étaient fixés deux tuyaux, l'un pour y introduire le souffle, et l'autre pour en tirer les sons : ce dernier était fait en forme de flûte et avait plusieurs trous. On y ajouta dans la suite plusieurs autres tuyaux de grandeurs différentes, et de cette manière on eut la *musette*, telle qu'on la voit encore aujourd'hui parmi nos bergers. Quelques-uns ont pensé que l'*orgue* tirait son origine de la musette, et que par conséquent l'usage de cet instrument était très-ancien. Mais l'orgue *hydraulique*, dont parlent Pline, Vitruve et Suétone, le premier instrument de ce genre qui ait paru, et dans lequel les sons étaient l'effet du vent produit par une chute d'eau, et conduit par un tube à divers tuyaux fixés dans un outre, cet orgue ne se trouve indiqué nulle part chez les anciens Grecs, et parait n'avoir été connu que des Romains. On peut regarder aussi comme d'une invention postérieure et propre seulement aux Romains l'orgue *pneumatique*, où les sons s'opéraient à l'aide de soufflets : car on n'en trouve aucune notion certaine avant le règne de l'Empereur Julien (1).

Orgue.

*Trompette.*

Nous avons déjà parlé à l'article de la *Milice* des *trompettes*, et des six espèces qu'Eustaze nous désigne comme ayant été en usage chez les anciens ; et l'on a vu à la planche 40 les diverses formes de ces instrumens, dont l'une est la seule image que nous ayons pu nous procurer du buccin ou de la trompette spirale. Nous avons remarqué à cet égard, que la connaissance de la trompette ne datait pas d'une haute antiquité chez les Grecs, et qu'ils se servaient auparavant de conques marines et de cornes de bœuf ou autre animal : ainsi il ne nous reste que peu de choses à dire de cet instrument. Nous avons vu également que la trompette, quoique igno-

(1) *Bartholin. etc.* Liv. III. chap. 7. *Blanchinus*, *De tribus generibus instrumentorum etc.* pag. 12. Parmi les écrivains Grecs Athénée est le premier qui parle des *orgues hydrauliques* (*Deipnosoph.* Liv. IV. chap. 23), dont il attribue l'invention à Ctesibius d'Alexandrie qui vivait sous Ptolémée II, lequel régnait deux siècles avant l'ère vulgaire ; et il ajoute que cet instrument était une espece de *Clepsydre*, qui avait la forme d'un autel rond et plusieurs tuyaux, dans lesquels l'air était introduit par le moyen de l'eau qu'agitait un jeune homme. Mais cet écrivain vivait sous Marc Aurèle ; c'est pourquoi nous ne saurions déterminer de quel poids peut être son autorité, à l'égard d'un évènement antérieur de près de quatre siècles à l'époque où il vivait. Quelle que soit l'ori-

121.



rée dans le siècle de Troie, était néanmoins connue du tems d'Homère : car ce poète la prend souvent pour objet de comparaison, et d'ailleurs il en parle clairement dans sa *Bathrocomiomachie* (1). Mais les auteurs Grecs ne nous disent rien de particulier sur la forme et la variété de leur trompette, à la différence des Romains qui en indiquent trois espèces d'une manière très-distincte. Pollux nous apprend que la matière dont se fesaient les trompettes était le *bronze* et le *fer*, et que l'anche était en os (2). On voit par un passage de Varron, Liv. IV, que cet instrument avait la forme d'un tube : *Tuba a tubis, quos etiam nunc ita appellant Tubicines Sacrorum.* On trouve néanmoins dans les peintures des vases antiques, et sur les camées de fabrique Grecque, une espèce de figure du buccin ou trompette spirale, semblable à celle que nous avons rapportée à la planche 40.

*Différentes figures des instrumens à vent.*

Avant d'aller plus loin, nous croyons à propos de tracer à la planche 121 la forme de divers instrumens à vent. Le n.° 1 représente la plus simple et la plus ancienne de toutes les espèces de flûte, qui est celle qu'Athénée appelle *Monaule*, et dont on fesait particulièrement usage pour les hyménées : on prétend que c'était l'instrument aux sons duquel les Amazones marchaient au combat (3) : cette figure est prise de la Table Iliaque, dont nous avons parlé ailleurs. La flûte, dans son origine primitive, était faite en jonc, en buis, ou avec un os de quelqu'animal ; mais le plus communément elle se composait d'une jambe de gru. C'est pour cela que les *monaules* étaient quelquefois plus larges et un peu recourbées vers

**Monaules.**

gine des orgues, il est de fait que ce n'est que sous Néron qu'elles ont commencé à être en usage dans les théâtres. On voit dans un bas-relief de la maison de plaisance Panfili publié par Winckelmann un orgue hydraulique, avec un enfant qui agite l'eau.

(1) On trouve une preuve non équivoque de la haute antiquité de la trompette au X.e chapitre des *Nombres*, où Dieu commande à Moyse de fabriquer deux trompettes en argent, pour servir à régler par leurs sons différens les mouvemens des chefs et du peuple. Ne s'agissant pas ici de la forme, mais seulement de la matière de ces trompettes, il est à présumer que cet instrument était déjà connu des Israélites, et qu'ils en avaient appris l'usage des Egyptiens. On peut consulter sur son origine le I.er Tome de l'*Histoire de l'Acad. Roy. des Inscriptions etc.* pag. 104.

(2) *Poll.* IV. suiv. 85 et 86.

(3) *Marcianus Capella* Liv. IX. *Blanchin.* chap. 1. §. I.

le bout; et telle est celle qu'on voit sous le n.° 2, qui est prise d'un bas-relief appartenant autrefois au Prince Diomède Carafa de Naples, et qui a été rapporté par Bianchini, Montfaucon et plusieurs autres. Bianchini est en outre d'avis, que cette image nous offre la forme la plus antique de la flûte en os, dont Callimaque attribue l'invention à Minerve dans son hymne à Diane. On voit sous le n.° 3 la flûte *recourbée* ou *Phrygienne*. Elle était anciennement composée d'un tube de buis, auquel on ajoutait une corne de veau pour en augmenter le son: on l'employait ordinairement dans le culte de la mère des Dieux. Et en effet, cette figure fait partie des enseignes de Cibèle sur un monument du Musée Capitolin, qui est aussi rapporté par Winckelmann (1). On y distingue particulièrement l'anche, qui se voit de même en entier dans les autres flûtes ou *siringa*, qu'on a découvertes dans les ruines d'Herculanum (2). Le n.° 4 représente la *siringa* ou chalumeau champêtre, telle qu'elle se trouve ordinairement dans les bas-reliefs. Elle était composée de sept tuyaux, qui donnaient les sept tons principaux; mais ce nombre n'est pas toujours le même, car on voit dans les monumens des *siringes*, qui ont de cinq jusqu'à dix tuyaux. Le n.° 5 est une flûte *spondaïque* ou *longue*, qui a été rapportée par Bartolini, Bianchini et Montfaucon; elle est prise des anciennes peintures de Santi-Bartoli. Le n.° 6 présente des flûtes *paires* copiées sur celle d'une Muse d'un sarcophage du palais Mattei: ces flûtes, de l'avis de Bianchini, étaient longues et rendaient un son aigu: ce qui lui fait supposer qu'elles étaient particulières à Clio, d'après le témoignage d'Horace, qui donne à cette Muse la flûte aigüe (3). On ne saurait guères déterminer à quel genre de flûtes appartient l'instrument qu'on voit sous le n.° 7. Il s'élargit vers son extrémité comme nos hautbois. Bianchini le donne comme pris d'un bas-relief du Musée Trivulzi rapporté par Gruter, et c'est sur l'autorité du premier que Montfaucon en fait aussi mention. On remarque dans cette flûte, comme dans plusieurs autres,

Flûtes.

Siringa *ou chalumeau* champêtre.

(1) *Mus. Cap.* IV. pl. 16. Winck. *Monum. ined.* pl. 8.

(2) L'anche appelée par les Grecs γλωττα ou γλωττίς, et par les Latins *lingula*, se voit distinctement dans les deux flûtes da la *Sirène* rapportée par Winckelmann, *Monum. ined.* N.° 46.

(3) Od. XII. Liv. I.

*Quem virum, aut heroa, lyra, vel acri*
*Tibia, sumes celebrare, Clio?*

de petites éminences, quelquefois de formes différentes, qui se terminent ordinairement par un bouton. Les philologues sont d'avis que ces éminences tenaient lieu de clefs, et servaient à fermer au besoin certains trous de la flûte, selon les différentes intonations (1). Mais Winckelmann ne croit pas qu'on puisse encore déterminer d'une manière positive l'usage de ces éminences (2). Le n.° 8 présente les flûtes *accouplées* rapportées par Bartolini, qui les a prises des antiquités de Boissard, et les range dans la classe de celles que Stace désigne sous le nom de *tibiae conjunctae* : cette nouvelle forme semble avoir été imaginée pour éviter l'inconvénient de devoir souffler à la fois dans deux flûtes différentes. Le n.° 9 est la musette qui est prise d'un bas-relif du palais du Prince Santa-Croce à Rome, et rapporté par Bianchini, Montfaucon et autres. On voit sous le n.° 10 le buccin, qui est pris des pierres gravées de la Galerie de Florence. Sa forme nous rappelle celle des conques marines et des cors, dont on fit d'abord usage comme de trompette. Le n.° 11 offre l'image d'un *Buccinateur*, qui est prise également d'une pierre gravée de la même Galerie (3). Gori croit que cette figure est Romaine; mais la nudité de sa tête, et la chlamyde, qui est son seul vêtement, annoncent qu'elle est Grecque. Au n.° 12 est le *buccin* qui est fait en forme de coquillage, tel qu'en tiennent souvent les Tritons dans

Eminences.

Buccin.

(1) *Bartholin.* Liv. I. chap. 5. Ficoroni, *le maschere sceniche* pl. 77. Bonar. *Num.* pag. 368. Octave Falconieri, dans sa Dissertation de la Pyramide de C. Cestius, parle ainsi de quelques flûtes dont il y est fait mention : *On voit dans les flûtes, que tient en main la troisième figure comme des clefs, qui, selon moi, tenaient lieu de sourdines; et les trous par où sortait le son y sont très-éloignés les uns des autres.*

(2) Voici de quelle manière s'exprime cet auteur en parlant de cette Sirène. *La sirène . . . . . tient deux flûtes en main, de chacune desquelles s'élèvent comme trois petits entonnoirs, qui paraissent avoir servi à raffermir les clefs des trous dans les flûtes appelées πόροι. Je crois que ces entonnoirs s'appelaient βόμβυκες de βόμβος, qui veut dire son. Pollux remarque ce mot en parlant des parties qui composaient la flûte, et il le met après celui qui signifie trous τρυπήματα, et avant celui qui veut dire embouchure; mais jusqu'à présent on ne s'est pas accordé sur son véritable sens. Un écrivain moderne, qui prétend que les flûtes de cette sorte sont hydrauliques, c'est-à-dire que le son y est introduit par l'eau, ne mérite pas d'être réfuté.*

(3) Tom. II. pl. 92 et 59. N.° 1.

les monumens. Les écrivains croient que ce *buccin* est le même que celui qui a été inventé par Tyrrhenus fils d'Hrcule; il est pris d'un ancien Triton en bronze qu'avait autrefois Bianchini. La figure sous le n.° 13 représente un musicien avec le φορβεῖον, appelé en Latin *capistrum*. C'était une bande de cuir, qui lui passait sur la bouche et les oreilles, et s'attachait derrière sa tête, et dans laquelle il y avait vis-à-vis de la bouche une fente pour y introduire le bec de l'instrument. Sophocle, Aristophane, Plutarque et autres parlent de cette bande; et ce dernier en attribue l'invention à Marsias, en ajoutant que ce musicien en fit usage dans sa lutte avec Apollon, pour retenir son souffle et cacher la difformité de son visage (1). Mais l'objet principal pour lequel on se servait de cette bande appelée en Grec *phorbeion* était, selon Suidas, de faciliter au musicien le moyen de modérer son souffle au besoin, ou de lui permettre, en comprimant les muscles de sa bouche, de le pousser de toute sa force, sans craindre de se fendre les lèvres. L'usage parait en avoir été familier, surtout à ceux qui jouaient de cet instrument dans les théâtres et dans les assemblées publiques. L'image que nous en donnons est rapportée par Bartolini, et prise d'un piédestal triangulaire du Musée Capitolin. On voit aussi à la planche XLII. du IV.e tome du Musée d'Herculanum un homme qui joue de deux flûtes avec le *phorbeion*. Nous avons également remarqué ailleurs, que les crieurs publics se serraient la gorge avec une corde, pour empêcher qu'il ne leur crévât une veine en donnant du cor ou de la trompette; et nous avons rapporté à ce sujet l'inscription qui avait été mise au pied de la statue de certain Archias, lequel avait été vainqueur dans les jeux Olympiques par la seule force de sa voix, c'est-à-dire sans faire usage du cor ni de la corde (2). Le n.° 14 représente la femme qui sonne

Phorbeion.

*Femme sonnant de la trompette.*

(1) Aristoph. *in Avibus*, *et ejus* Scholiastes *in Vespis*. Plutarchus, *de ira*. *Dionys. Longin.* chap. 2.

(2) Article de la *Religion*. *Concours des joueurs d'instrument* et des *crieurs publics*, pag. 514. Pollux. *Onomast.* Liv. IV. chap. 12. Segm. 92. Winckelmann, *Storia* etc. Tom. II. pag. 204. Il parait que chez les Romains, ceux qui devaient réciter en public se serraient aussi le cou avec un bandage: du moins c'est ce qu'on peut conjecturer de la 41.e épigramme du IV.e livre de Martial.

*Quid recitaturus circumdas vellera collo?*
*Conveniunt nostris auribus illa magis.*

Mais nous ignorons si cet usage avait été aussi connu des Grecs.

de la trompette du Musée d'Herculanum, planche XXX. tom. II. Parmi les diverses explications qu'ont données de cette figure les savans Académiciens de ce Musée, la plus vraisemblable selon nous, est celle qui la présente comme l'image de l'Aglaïde dont nous avons parlé plus haut; et en effet on lui voit ici le petit panache, et comme la fausse chevelure, dont, au rapport d'Athénée et d'Elien, cette musicienne était parée dans la première pompe d'Alexandrie. Les mêmes Académiciens ajoutent qu'Aglaïde sonnait également bien de la trompette *agonistique* et de la *pompique*. Les deux instrumens qu'elle tient dans ses mains semblent précisément être des trompettes. Celui qu'on lui voit dans la main gauche a une large ouverture, et ressemble à une trompe marine: c'est peut-être l'*agonistique*, car les défis de ceux qui sonnaient de la trompette consistaient à tirer de cet instrument les sons les plus forts; et Pollux assure qu'ils se fesaient entendre à la distance de cinquante stades. L'aigle même qu'on voit peint sur le couvercle de l'instrument, semble à quelques-uns indiquer la trompette *agonistique*, à laquelle convenait parfaitement l'image de ce volatile comme l'augure de la victoire; mais d'autres pensent au contraire que l'aigle pourrait bien être aussi une allusion particulière à cet instrument: car dans l'explication que donne Pollux des différens cris des oiseaux, il dit que le cri propre de l'aigle est de *κλάζειν*, *clangere*, d'où est venu le nom de *clangor*, que les poètes latins donnent au son de la trompette (1). L'instrument que la même figure tient de la main droite, serait dans la même hyopthèse la trompette *pompique*, dont on fesait usage dans les fêtes, laquelle était plus mince que la première, et par conséquent moins bruyante. L'autre espèce de petite trompette qui en sort, pourrait bien indiquer la partie à laquelle Pollux donne le nom d'*anche d'os*, ou bien un morceau qu'on y ajoutait, pour en rendre le son plus doux ou plus aigu (1).

(1) *Virg. Aeneid.* II. 313.

*Exoritur clamorque virum, clangorque tubarum.*

Voy. le *Musée Hercul.* aux commentaires sur cette figure.

(2) Lipsius *de Mil. Rom.* IV. *dial.* 10, remarque avec Arthémidore I. 58. *In tuba osseum aliquid fuisse, quod insitum aut impactum ad sonorem.* Musée d'Hercul. *ibid.*

Bonnami, dans son *Cabinet harmonique*, pl. XXXVI, rapporte une grande trompette, que Kircher et Olaus Vormius appellent *cor ou tube*

*Pan avec la flûte.*

La figure qu'on voit sous le n.° 15 de la même planche est une belle statue terminale de 3 pieds et 3 doigts 1/4 de hauteur, d'ancien style Grec. Cette statue qui fait partie du Musée Britannique, a été trouvée par M.r Gavin Hamilton près *Cività Lavinia*, dans les ruines de la maison de plaisance d'Antonin le Pieux (1), et représente le Dieu Pan jouant de la flûte. « Ce Dieu, disent les savans commentateurs de ce Musée, est généralement représenté nu; mais la longue robe dont il est ici revêtu, et le diadême qui lui ceint la tête, nous montrent non seulement le costume des anciens héros, mais peut-être même la manière dont on habillait quelquefois les statues. . . . . L'air dont cette figure souffle dans l'instrument est si naturel, qu'il semble presque en entendre le son; et il est assez probable que la statue est une copie de celle qui a donné occasion à un épigramme Grec d'Arabius. Le sens de cet épigramme est, que l'artiste avait animé de son souffle la figure de Pan ». Pour nous, nous remarquons particulièrement deux choses dans cette petite statue; la première c'est la flûte *oblique*, qui est presqu'à bec, ou faite de manière que l'anche y est placée en travers (2). On voit une flûte semblable à la 57.e planche du IV.e tome du Musée Capitolin; et Maffei en a rapporté aussi une autre dans le II.e vol. de sa *Verona illustrata* (3). En second lieu cette statue,

*Flûte oblique.*

*d'Alexandre le Grand*. Cette figure est prise d'un Manuscrit du Vatican, où on lit les mots suivans: *Faciebat hoc cornu* (*Alexander*) *adeo vehementem sonum, ut eo exercitum suum ad centum stadia* (*quorum octo unum miliare Italicum conficiunt*) *dispersum convocare perhibeatur.* Kircher croit que ce cor était posé sur trois planches, de manière à pouvoir être tourné du côté qu'on voulait. Il avait, selon ce manuscrit, cinq coudées de largeur. Mais comme on ne trouve aucun auteur de l'antiquité qui fasse mention de cet instrument, on est contraint de le rejetter dans le grand nombre des choses fabuleuses qu'on attribue à cet illustre conquérant. On doit également regarder comme une invention de Kircher le tube en spirale, dont il est parlé dans sa *Musurgie* à cart. 110.

(1) *A Description of the Collection of the Ancient Marbles of the British Museum etc.* London, 1815, in 4.°

(2) Il est à remarquer que la partie supérieure de cette flûte, c'est-à-dire celle qui s'étend depuis la barbe jusqu'à la bouche de la figure, est seule d'un travail antique: le restant est de restauration moderne, comme sont également des ouvrages modernes le bras droit, la partie inférieure du gauche, ainsi que le bord de la robe.

(3) On voit dans un bas-relief du Musée Pio-Clémentin (planche

quoique représentant le Dieu Pan, nous donne cependant une idée de l'habillement qui était propre aux joueurs de flûte. Et en effet, à part les orgies de Bacchus où ils étaient nus ou habillés en Bacchantes, comme on peut le voir au n.° 13 de la dernière planche et au n.° 8 de la 119.e, les joueurs de flûte étaient vêtus d'une robe très-ample et à franges, qui leur descendait jusqu'aux talons, et se ceignait quelquefois sur la poitrine comme celle des fem-

*Habillement des joueurs de flûte.*

XIII. vol. V.) un Génie bachique jouant d'une flûte oblique, dont l'anche ne se trouve point à l'extrémité, mais un peu au dessous. Cette figure, ainsi que la précédente du Musée Britannique, pouvant jeter quelque lumière sur une question agitée déjà plusieurs fois entre les érudits, il ne sera pas inutile de rapporter ici l'explication que nous en a donnée l'illustre Visconti : « Cette dernière figure, dit-il, est la plus remarqua-« ble et la plus instructive du bas-relief. C'est le monument qui nous « prouve de la manière la plus authentique et la plus irréfragable, l'u-« sage que fesaient les anciens de l'espèce de flûte qu'ils appelaient « *oblique*, et (πλαγιαυλος) *Plagiaulos*, laquelle a été mal connue « jusqu'à présent de la plupart des antiquaires, qui s'obstinaient à en-« tendre par ce nom une flûte un peu recourbée vers son extrémité. « Scaliger avait parfaitement distingué ces deux espèces de flûtes, mais « personne ne l'avait imité, jusqu'à l'illustre Barthelemy, le luminaire des « antiquaires Français, lequel a fait voir dans l'explication qu'il a donnée « de la Mosaïque de Palestrine, que la flûte traversière était connue des « anciens, en étayant particulièrement son opinion d'un passage mar-« quant de la fable d'Apuleius. Il cite encore à l'appui deux monu-« mens; mais il faut avouer qu'il n'y en a aucun d'aussi parlant que » le nôtre, où l'on voit le joueur de flûte les lèvres appliquées sur « l'embouchure qui est adaptée à l'instrument le long du côté droit du « tube, d'une manière à n'en pouvoir douter. On a néanmoins lieu de « s'étonner que M.r Mongez, auteur du Dictionnaire d'antiquités dans la « nouvelle *Encyclopédie méthodique*, ait entièrement ignoré cette décou-« verte de son illustre compatriote, et qu'il persiste encore à refuser aux « anciens la connaissance de la flûte traversière ». Il faut convenir pourtant, en faveur de M.r Mongez, que la flûte du bas-relief Pio-Clémentin, ainsi que celle du Musée Britannique et autres que nous avons citées, différèrent totalement de la flûte traversière proprement dite, et qui est en usage parmi nous, en ce que les flûtes des anciens se jouaient à l'aide d'une anche comme la plupart des flûtes droites, tandis que dans notre flûte traversière, le son est produit par le moyen d'un trou horizontal, et qui n'est point saillant.

mes (1): ce qui lui avait fait donner par Plutarque le nom de *muliebris*. Ils portaient aussi sur la scène des souliers de femme; et l'on prétend que Battalus d'Ephèse fut le premier à s'y montrer avec cette chaussure (2). Souvent aussi on les voit, surtout dans les cérémonies religieuses, avec une couronne en tête. Ils avaient même porté l'amour de l'ostentation jusqu'à rechercher dans leur parure le luxe des anneaux précieux et des pierreries lorsqu'ils paraissaient en public, ainsi que Pline le raconte de Dyonisidore et de Nicomaque (3). Il faut néanmoins faire exception à cet égard des crieurs publics ou joueurs de flûtes militaires, qui étaient le plus souvent habillés en guerriers. Tel est le héraut qu'on voit représenté sous le n.° 3 de la planche 120, et qui est pris d'un vase de la première collection d'Hamilton. Il se fait particulièrement remarquer par l'espèce de *labarum* ou étendard, qui pend de son bouclier, et au milieu duquel on distingue l'image d'un œil, dont il n'est pas aisé d'expliquer le sens. La trompette spirale qu'on voit au héraut que nous avons représenté à la planche 40 des costumes militaires, est décorée d'un étendard semblable.

*Matière des flûtes.*

Nous allons examiner maintenant de quelle matière étaient faites les flûtes des Grecs. Nous avons déjà vu avec Pollux que leurs trompettes étaient en bronze, en fer ou en os. Quant aux flûtes, les plus anciennes étaient de jonc ordinaire; et on leur voit quelquefois dans les monumens des entailles, qui indiquent les différentes pièces dont elles étaient composées. On employa ensuite plus particulièrement à leur fabrication, selon Théophraste et Pline, les joncs du lac Orcomène en Béotie, qui étaient sans nœuds, et dont on pouvait par conséquent faire des flûtes d'une seule pièce (4).

(1) Isidor. Liv. XIX. chap. 25. Suidas, *Lexic.* Ferrar. *De Re Vestiaria*, et autres: ce qui a fait dire à Horace dans son *Art poètique*:

*Sic priscae morumque et luxuriam addidit arti*
*Tibicen, traxitque vagus per pulpita vestem.*

(2) Liban. *Vita Demosth.* Winckel. *Storia ec.* T. I. pag. 412.

(3) Aelian. *Var. Histor.* Liv. I. chap. 21. Pline, Liv. XXXVII. chap. 1.

(4) *Plin.* Liv. XVI. chap. 25. *Barthol.* Liv. I. chap. 4. Winckel. *Storia ec.* T. II pag 65: l'abbé Fea a fait sur ce passage de Winckelmann la note suivante: *les flûtes composées de plusieurs pièces . . . . s'appelaient* ἐμβατρῆοι, graduaires, *attendu qu'elles avaient, pour ainsi dire, divers degrés. Il existe dans le Musée d'Herculanum différentes parties*

123




4



5



D.K. Bonatti fec

Pline fait aussi une remarque sur les flûtes doubles de grandeurs inégales : celle qui se jouait de la main gauche devait être plus grosse, parce qu'elle était faite avec la partie inférieure du jonc ; et celle dont on se servait de la main droite était plus petite, parce qu'on prenait pour la faire la partie supérieure de cette plante. Philostrate ajoute, comme nous l'avons également observé ailleurs, qu'anciennement on fesait aussi des flûtes avec l'os de la jambe du cerf et autres animaux, d'où cet instrument prit le nom de *tibia* (1). Mais depuis l'introduction du luxe, il n'y eut aucune matière précieuse qu'on n'employât à sa fabrication. Aussi trouve-t-on qu'il y avait de ces flûtes non seulement en bois rares et précieux, mais encore en or, en argent, en laiton, en cuivre, en ivoire et autres matières, dont Bartolini parle avec érudition. Les flûtes en jonc ou en bois ordinaire furent laissées aux misérables et aux bergers ; et c'est de cette espèce que parait être la flûte qu'on voit dans les mains de la figure n.° 1 de la planche 123, qui représente un villageois ou un berger : le dessin en est pris de l'ouvrage de Hope (2).

*Instrumens à cordes.*

Mais les progrès que fit la musique à cette époque sont encore plus l'effet des instrumens à cordes que de ceux à vent. La lyre, quoiqu'ayant acquis comme l'*heptacorde* les sept tons fondamentaux, ne pouvait encore donner l'*octave*. Simonide, au rapport de Pline, remédia à ce défaut, en y ajoutant une huitième corde, c'est-à-dire en laissant un ton entier d'intervalle entre les deux tetracordes (3). Long-tems après Simonide, vers la CVIII.e Olym-

*de flûtes, où l'on ne voit rien qui annonce qu'elles s'enchassassent les unes dans les autres : d'où l'on peut conclure, qu'elles devaient être soutenues par un long tube ou cylindre intérieur. Et telle était en effet la construction des flûtes des anciens : ce tube était en métal, ou d'un morceau de bois évidé, comme on le voit par deux pièces de flûtes pétrifiées qui se trouvent dans le même Musée. On conserve également dans le Musée de Cortone une ancienne flûte d'ivoire avec un tube intérieur en argent.*

(1) Philostr. *De vita Apollon.*

(2) *Costume of the Ancients.* London etc., 1812, Vol. II. Pl. 204.

(3) Les écrivains ne sont pas parfaitement d'accord sur le nom du musicien, qui ajouta à la lyre une huitième corde. Nicomaque fait honneur de ce perfectionnement à Licaon de Samos, et Boetius à Pythagore. Nous avons suivi de préférence l'autorité de Pline, comme plus ancien que les deux autres écrivains. Simonide était de Ceo, selon Suidas, et vivait vers

piade, c'est-à-dire du tems de Philippe Roi de Macédonie, Timothée de Milet porta les cordes de la lyre jusqu'à onze selon Aristide, et jusqu'à douze, selon le comédien Phérécrate dans Plutarque. De cette manière, la lyre vint à être composée de trois tetracordes réunis: ce qui donna la douzième ou la quinte au dessus de l'octave. Timothée encourut pour cette invention la censure des Ephores, qui l'obligèrent par un décret rapporté par Boetius, à couper lui-même en public les cordes qu'il avait ajoutées à cet instrument, et à ne point outrepasser la septième selon la simplicité de l'ancienne lyre. L'innovation de Timothée ne fut pas moins désapprouvée dans les autres pays de la Grèce qu'à Sparte: car on lit encore dans Plutarque, que le comédien Phérécrate dont nous venons de parler, présente la musique, dans sa comédie intitulée le *Chiron*, comme se plaignant d'avoir été impitoyablement enchevêtrée de tant de cordes par Timothée. Il faut convenir cependant, que le décret des Ephores ainsi que l'opinion unanime des Grecs à cet égard, dérivaient moins de la crainte de voir la musique se corrompre bientôt, que de l'aversion, commune quelquefois aux nations les plus civilisées, pour toute espèce d'innovation: car non seulement Timothée parait avoir continué à faire usage de son *dodécacorde*, et à s'attirer les applaudissemens de toute la Grèce, mais encore il fut ajouté depuis lui plusieurs autres cordes à la lyre. Anacréon se vante de chanter en s'accompagnant de la *magade* à vingt cordes (1). Athénée est même d'avis que la *magade* de ce poète avait vingt et une cordes. Bianchini croit pouvoir conclure de cette assertion, que cette *magade* était disposée selon le système des trois heptacordes, et que par conséquent elle embrassait les trois genres de la musique Grecque, le *chromatique*, l'*énharmonique* et le *diatonique* (2). Mais

*Magade à vingt cordes.*

la LXI.^e Olympiade; il ajouta à l'alphabet Grec les lettres ξ, η, Ψ, ω, et écrivit un traité de musique, qui ne nous est point parvenu.

(1) Aristide, *De Musica*, Liv. I. pag. 35. Plutarq. *De Musica*. Il faut lire à ce sujet les savans commentaires de Spanhemius sur Callimaque à la pag. 468 du II.^e vol. *Hymnus in Delum*. Nous observerons cependant que Nicomaque attribue l'invention de la neuvième corde à Théophraste de Pieria, et de la dixième à Istiée de Colophon.

(2) *Musica Veter.* pag. 32. Voyez également, au sujet de la *magade*, ce que dit Spanhemius à la pag. 472 du même vol., où est rapportée et réfutée en même tems l'équivoque de ceux qui mettent cet instrument au rang des flûtes: équivoque qui dérive de la propriété, que les

on a tout lieu de craindre que ce savant auteur ne confonde ici la *magade* d'Anacréon avec la triple lyre de Pythagore, dont nous parlerons plus bas. Outre la *magade* on trouve encore cités dans les anciens écrivains le *simique* qui avait trente-cinq cordes, et l'*épigone* qui en avait quarante. Il n'est pas probable cependant que ces instrumens eussent autant de tons que de cordes: car il est prouvé qu'avant le siècle d'Auguste, le système musical tant des Grecs que des Romains, était renfermé tout entier dans les cinq tétracordes, qui ne pouvaient comprendre que vingt tons. On est donc fondé à croire que dans le *simique*, l'*épigone* et peut-être même dans la *magade*, les cordes étaient doubles, et montées à l'unisson ou à l'octave (1).

Simique. Epigone.

anciens écrivains accordaient à la *magade* de rendre l'accord des flûtes, ou pour mieux dire, des différens tons, selon la variété des flûtes.

Nous avons vu plus haut, que Lucien appelait *μαγάδιον* la traverse inférieure à laquelle étaient attachées les cordes par un bout. Le même Spanhemius (ibid. pag. 296) observe en outre, que les Grecs ont reçu de l'orient les noms de leurs instrumens de musique; et il ajoute sur l'autorité d'Aristoxène, d'Athénée et de Strabon, que ces noms sont presque tous barbares, c'est-à-dire Phéniciens, Syriaques, Thraces ou Hébreux. Celui de *magadis* par exemple dériverait selon lui du mot hébreu *meged*, *megedim*, qui signifie *une chose précieuse*, ou tout ce qui a en soi quelque chose d'excellent et de sublime.

(1) Il convient de rapporter les observations judicieuses, que fait à ce sujet M.r Burette dans sa Dissertation. « Il ne faut pas croire, dit-il, en parlant de la *magade*, que ces vingt cordes rendissent vingt sons différens; elles n'en formaient que dix, parce quelles étaient disposées deux à deux, et accordées à l'unisson ou à l'octave : ce qui n'empêchait pas qu'on ne pût jouer sur cet instrument dans les trois anciens modes, comme l'atteste Possidonius cité par Athénée, car n'y ayant qu'un demi-ton d'intervalle entre ces trois modes, aux sept cordes composant la lyre ordinaire, il ne fallait qu'en ajouter trois autres, dont la plus haute remplît l'octave du mode Lydien; et, d'un autre côté, ces dix cordes étaient doubles : ce qui formait les vingt cordes de la *magade*. Or, que les cordes de la *magade* fussent doubles, c'est ce que prouve le verbe qui en dérive *μαγαδίζειν*, qui . . . . . . . . signifie *chanter, jouer à l'unisson ou à l'octave*. Quant à l'instrument à quarante cordes, on comprend bien qu'il ne rendait pas non plus quarante sons différens : car alors il aurait été plus étendu que nos plus grands clavecins, même à plusieurs claviers, ce qui n'est pas probable; mais les cordes y étaient *magadisées*, c'est-à-dire placées deux à deux, et accordées à l'unisson ou à l'octave, comme elles le sont dans le luth, dans

*La lyre se jouait avec les doigts.*

A la première époque de la musique Grecque, c'est-à-dire du tems d'Homère, les instrumens à cordes ne se jouaient qu'avec le *plectrum*, comme nous l'avons vu plus haut. Le nombre des cordes ayant été augmenté, il fallut étendre aussi la méthode d'en tirer les sons. De là vint l'art de jouer de la lyre avec les doigts des deux mains en même tems, et quelquefois avec les doigts et le *plectrum* à la fois. On dit qu'Epigonius d'Ambracia, l'inventeur de l'instrument à quarante cordes, fut le premier à quitter le *plectrum* (1). Mais Athénée remarque avec Aristoxène, que la *magade* et la *pectis* se jouaient avec les doigts seulement (2), et qu'Anacréon appelle la *magade* ὄργανον ψαλτικὸν, ou instrument *qui se joue avec les doigts.* On voit néanmoins quelquefois dans les monumens des musiciens touchant légèrement les cordes avec les doigts, ce que les Latins appelaient *intus canere*, et frappant en même tems ces cordes avec le *plectrum* qu'ils tenaient de la main droite, ce qui s'indiquait par ces mots *foris canere.* Telle est l'attitude de l'Erato d'Erculanum que nous avons rapportée sous le n.° 6 de la planche 122 (3). Il parait même que la perfection de l'art et du

*La lyre se jouait avec les doigts et le plectrum en même tems.*

certaines guitarres, dans la harpe double et dans le clavecin . . . . . ce qui ne produisait en tout que vingt sons différens. C'est la modulation la plus étendue qu'aient connue les Grecs et les Romains jusqu'au siècle d'Auguste, comme on peut le voir dans Vitruve, qui renferme tout le systême musical dans les cinq tétracordes, lesquels ne comprennent que vingt cordes ou vingt différens sons ».

(1) Pollux. *Onomast.* Liv. IV. chap. IX. segm. 59 Athén. *Deipn.* Liv. IV. chap. XXV.

(2) On n'est pas encore bien d'accord sur la véritable signification du mot *Pectis*, qui se trouve souvent répété dans les anciens écrivains. Quelques-uns sont d'avis que c'était un instrument à cordes particulier aux Lydiens. Athénée ne donne à la *pectis* que deux cordes: dans ce cas elle n'aurait formé avec le *dicorde* qu'un seul et même instrument.

(3) Winkelmann, *Storia ec.* Tom. II. pag. 64, croit que la chose que tient en main cette figure et une autre semblable, appartenant l'une et l'autre aux peintures d'Herculanum, n'est point un *plectrum*, mais une clef pour accorder l'instrument, appelée par les Grecs χορδτόν; *et cela avec d'autant plus de raison*, dit-il, *que ce dernier* (*le plectrum*) *lui serait inutile*, *attendu qu'elle touche le psalterion de la main gauche.* Or, que les instrumens à cordes se jouassent en même tems avec le *plectrum* et avec les doigts, surtout quand ces cordes étaient multiples ou simplement doubles, c'est ce dont les écrivains ne nous permettent pas

talent consitait à ne jouer qu'avec les doigts ( peut-être les sons étaient-ils plus agréables de cette manière ): car Athénée dit, en parlant d'Epigone, que cet artiste, *qui était un habile musicien*, jouait de la main sans faire usage du *plectrum*. Il faut pourtant convenir que la musique avait fait de grands progrès à cette époque: car l'augmentation du nombre de cordes, et l'extension progressive de la méthode ou de l'art d'en tirer des sons, durent faire sentir la possibilité d'exécuter sur la lyre une espèce de concert, c'est-à-dire de former sur cet instrument des modulations et des accords différens.

Pour plus de lumières sur l'objet que nous traitons, nous croyons à propos de rapporter ici quelques figures de musiciens et d'instrumens à cordes, qui par leur forme semblent appartenir à la même époque. Le n.° 6 de la planche 119 représente une femme accordant sa lyre. Les monumens offrent bien rarement des figures dans l'attitude de celle-ci, et c'est là ce qui en fait le principal mérite; elle est prise des peintures des vases antiques, et rapportée aussi par Villemin. On rencontre également quelquefois sur les monumens des lyres avec des chevilles, que les Grecs appelaient *κόλλοπες*, et les Latins *claviculi*: voyez la lyre n.° 2 de la même planche, et celle du n.° 7 de la planche 120. Cette dernière est remarquable par son *plectrum*, qui d'un côté se termine en dard, et de l'autre en crochet. On trouve encore dans les peintures d'Herculanum une lyre à sept chevilles et autant de cordes, dont Winckelmann parle aussi à la pag. 222 du III.e Tome de son

*Divers instrumens à cordes.*

Chevilles.

de douter. Et en effet Virgile, Æn. VI. v. 647, dit:

*Jamque eadem, digitis, jam pectine pulsat eburno,*

et Lucain dans le Panégyrique de Pison:

*Sive chelyn digitis, et eburno pectore pulsas.*

Philostrate le jeune, *Im. IV.*, décrit ainsi Orphée jouant de la lyre. *Il tient fortement le* plectrum *de la main droite, qui s'étend sur les cordes, le coude appuyé, et la paume de la main renversée en arrière, et touche des cordes de la gauche, les* doigts *alongés*. Bianchini en parlant du *sarcophage* de la villa Mattei publié par Spon, et représentant les neuf Muses, dit qu'une d'elles touche de la gauche quelques cordes, en même tems qu'elle en frappe d'autres avec le *plectrum* quelle tient de la main droite. V. *Mus. Ercol. Pitt.* T. II pag. 36. N. (6).

*Histoire.* Les mêmes collections de vases nous ont encore fourni l'image du n.° 7 de la planche 119, laquelle se fait également remarquer par un *plectrum* à deux pointe aigües comme celles des dards. La figure n.° 5 de la planche 120 touche d'une main le *tétracorde*, comme pour voir s'il est d'accord, et tient de l'autre une corde pour la substituer à celle qui pourrait ne pas être juste. La lyre du n.° 1 de la même planche comprend deux *tétracordes*.

Trigones. Les *trigones* des n.os 1, 4 et 5 de la planche 122 sont pris des peintures d'Herculanum. Les Grecs, selon Juba cité par Athénée, empruntèrent des Syriens cette espèce d'instrument. Sophocle, dans ce dernier auteur, donne au *trigone* l'épithète de *phrygien*; et un des convives du même Athénée dit, qu'un certain Alexandre d'Alexandrie jouait si bien de cet instrument, que l'ayant entendu en public, les Romains devinrent amoureux de son art à la fureur (1): c'est là tout ce que nous savons du *trigone*. La

(1) *Deipn.* Liv. IV. chap. 23 et 25. *Athénée distingue le trigone de la* Sambuque, *à laquelle Porphyrion donne le nom* d'instrument triangulaire, avec des cordes inégales en longueur et en grosseur. *Il faut consulter le savant Bulengero*, de Theat. II. 46 et 47, *et l'incomparable Spanhemius dans Callimaque*, Hymn. in Del. v. 253. *On trouve dans Spon*, Misc. Er. Ant. pag. 21. pl. XLVIII. *une femme tenant de la main droite un instrument à cordes, de forme triangulaire*, *et fermé des trois côtés.* Voici ce que dit Spon à ce sujet: Citharam cernis, triangulari forma, qualis describit in Epistola, quae Hieronymo tribuitur, *de generibus musicorum*: Cithara autem, inquit, de qua sermo est, Ecclesia est spiritualiter, quae cum XXIV. seniorum dogmatibus trinam formam habens, quasi in modum Δ litterae etc. *Mus. Ercol. Pitture*, T. I. pag. 169. N. (3). Il parait que la harpe de David, n'était qu'un trigone, et qu'à ce dernier instrument ressemblait aussi le psalterion décacorde de la Bible, et le *nablio* à douze cordes dont parle Joseph. Et en effet, les Hébreux pouvaient bien avoir apporté cet instrument de l'Egypte, où il était très-usité. M.r Burette (à l'endr. cité), croit que la harpe moderne a pris aussi son origine du *trigone* des anciens. *C'est un vrai triangle*, dit-il, *dont l'un des angles forme le pied ou la base*; *le côté opposé à cet angle sert à contenir les chevilles*, *tandis que l'un des deux autres côtés fait l'office de ἠχεῖον ou de ventre, le long duquel les cordes sont attachées*. Nous observerons cependant, que la forme de l'ancien *psaltérion* proprement dit a été long-tems un sujet de contestation parmi les érudits, dont les uns ont prétendu qu'elle était carrée, et les aurres triangulaire. S.t Jerôme, dans les *psaumes*, donne au *psalterium* la forme *carrée d'un bouclier à dix cordes*. S.t Isidore (liv. III. 21) dit que le psaltérion est

lyre à neuf cordes du n.° 2, est la même que celle que touche en même tems des doigts et du *plectrum* (1) l'Erato ( la Muse des amours ), qu'on voit représentée sous le n.° 6, et qui est prise d'une des plus jolies peintures d'Herculanum. On doit même une attention particulière au *plectrum* de forme presque circulaire, et que Winckelmann croit être plutôt la clef appelée en Grec χορδοτόν, dont on se servait pour accorder l'instrument (2). Mais s'il faut considérer comme une clef de ce genre les deux ustensiles en bronze donnés Cl.fs.
pour tels par cet auteur, l'un desquels appartient au Musée d'Herculanum, et l'autre à celui d'Hamilton, parce que *leur extrémité supérieure forme deux crochets semblables à un Y*, on ne voit pas comment la même idée peut s'appliquer à l'ustensile que tient en

une espèce de luth d'origine barbare, qui a la caisse harmonique, ou le *tympanum* à sa partie supérieure. *Est autem similitudo citharae barbaricae in modum Δ literae. Sed* psalterii *et citharae est haec differentia; quod* psalterium *lignum illud concavum, unde sonus redditur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant; cithara e contra concavitatem ligni inferius habet.* S.t Augustin et S.t Basile disent la même chose.

(1) Quant à l'inscription εΡΑΤω †ΑΛΤΡΙΑΝ, qu'on voit au dessous de cette figure, où le signe † est employé à la place de la lettre ψ, et où l'on trouve l'attribut *psaltrian* à un cas différent du sujet *Erato*, nous renvoyons le lecteur à la note (2) pag. 34 du second volume des *Peintures d'Herculanum.* On discourre au long et savamment à la note (3) et suivantes sur le vrai sens de l'attribut *psaltria*, et l'on y fait observer que ψάλλειν signifie proprement *toucher les cordes, et* que ψαλμὸς pris rigoureusement, *est le son que rend la corde de l'arc au moment où la flèche est décochée.* Il suivrait de ces observations, que, par le mot *psaltria*, il faudrait entendre indistinctement toute femme qui joue d'instrumens à cordes. Mais, selon d'autres écrivains, les *psaltriæ*, ne jouaient pas seulement de leur instrument; elles chantaient et dansaient en même tems. Et en effet le Scoliaste de Juvénal ( Sat. XI. v. 162 ) s'exprime ainsi: *psaltria, quae ad molles corporis gesticulationes effracta est.* Et Macrobe ( Sat. II. 1 ). *Quia sub illorum supercilio non defuit, qui* psaltriam *intromitti peteret, ut puella ex industria supra naturam mollior* canora *dulcedine, et saltationis lubrico exerceret illecebris philosophantes.* C'est pour cela que Pascalius ( *de Coron.* Liv. II. chap. 6 ) dit que les Grecs et les Latins désignaient sous le nom de *psaltriæ* toutes les femmes lascives, qu'on introduisait dans les festins pour égayer les convives par leurs chants et leurs danses licencieuses, et même pour servir à leurs plaisirs.

(1) Winckel. *Storia ec.* Vol. II. pag. 64 et III. pag 224.

main la figure dont il s'agit ici, attendu qu'il n'a nullement l'apparence d'un crochet. Peut-être y aurait-il plus de raison à prendre pour la clef destinée à accorder l'instrument l'extrémité du *plectrum* de la figure 7, planche 120, qui se termine en crochet, et dont l'autre bout affilé en forme de dard aurait servi à faire résonner les cordes.

Psaltria.

Le n.° 2 de la planche 123 (1) peut nous offrir l'image d'une *psalteria* dans la signification la plus étendue de ce mot, c'est-à-dire d'une femme qui joue d'un instrument, danse et peut-être même chante tout à la fois. La lyre qu'on voit dans le bas-relief n.° 1 de la planche 124 mérite singulièrement d'être remarquée, par la ressemblance qu'elle a avec notre téorbe, ou notre luth moderne. Ce bas-relief se trouve dans le Musée Britannique, où il est passé avec la collection de M.r Townley, et a été publié pour la première fois par Millin dans sa Galerie mythologique sous le n.° 199, d'après le dessin que lui en a transmis cet estimables antiquaire Anglais. Voici la description qu'on en lit dans cette *Galerie*. « *Cupidon et Psiché* sont sur un lit devant une table à trois « pieds, sur laquelle il y a un *poisson*, animal que les anciens re- « gardaient comme propre à réveiller les plaisirs de l'amour. *Cupi-* « *don* présente un breuvage à son épouse qu'il tient embrassée, « tandis qu'un *Amour* leur offre une *colombe*, symbole de leur « tendresse mutuelle: près de la table est un autre *Amour* qui joue « avec un *lièvre* (emblême de la fécondité), et tient une grappe « de raisin. Un adorateur de *Cupidon*, et une des suivantes de *Psi-* « *ché* jouent, le premier de la lyre, et la seconde d'une espèce d'ins- « trument semblable à nôtre *téorbe*: la suivante est assise sur un siège « tissu en jonc, ou en bois flexibles. D'autres figures répresentent les « quatre saisons, et en apportent les productions; le *Printems* pré- « sente des *œufs*, symbole des êtres prêts à naître; l'*Eté* tient un vase « ou un thyrse; l'*Autonne* quelques fruits, et des filets pour prendre « les oiseaux; et l'*Hyver* un lièvre qui caractérise la saison de la « chasse; au bas est un paon, emblême de la variété des saisons ».

*Lyre d'une forme curieuse.*

La forme de la lyre n.° 3, planche 122, se rencontre fréquemment dans les monumens, et ne diffère pas beaucoup de celle du

(1) Cette figure est prise de l'ouvrage de Thomas Hope *Costume of the ancients*. Ausone attribue expressément à Erato le *son* des instrumens joint au *chant* et à la *danse*.

*Plectra gerens Erato saltat pede, carmine, vultu.*

bas-relief n.° 2 de la planche 124. C'est un des objets les plus précieux en ce genre qu'ait le Musée Britannique (1); il représente la *Victoire* offrant une libation à Apollon. Ce Dieu y est figuré dans son caractère de *Musagète*, ou conducteur des Muses, et touchant avec les doigts de la main gauche les cordes de sa lyre. Il est vêtu d'une tunique qui lui descend jusqu'aux talons (2). Par dessus est une autre robe à longues manches et serrée sur les reins avec une ceinture, espèce de vêtement propre aux *Cytharèdes* et qui s'appelait ὀρθοστάδιος : un ample *peplum* semble flotter sur son épaule gauche ; il a pour coiffure un diadême qui a presque la forme d'une tiare : ses bras sont ornés de bracelets, et des sandales forment sa chaussure. La *Victoire* est représentée dans ce monument sous la figure d'une jeune fille avec de grandes ailes. Son habillement se compose d'une tunique longue et fine, que recouvre en partie une autre robe courte et élégante. Ce même sujet se voit répété dans d'autres monumens. Les commentateurs Anglais croient qu'il pourrait se rapporter aux fêtes *Targélies*, qui se célébraient à Athènes au commencement du printems, en l'honneur d'Apollon et de Diane, comme Divinités qui présidaient à la naissance des fruits; mais Zoega pense qu'il pourrait tout aussi bien avoir rapport au culte d'Apollon à Delphes, dont le fameux temple serait indiqué ici, selon lui, par le magnifique entre-colonnement Corinthien (3).

*Apollon Musagète.*

(1) *A Description of the collection of Ancient Marbles etc.* Pl. XII. Ces savans interprètes observent que la partie inférieure de ce bas-relief a été restaurée avec beaucoup d'art. La démarcation de cette restauration est tracée par une ligne, qui passant sous la tête d'Apollon se prolonge sur les ailes de la Victoire jusqu'au fût de la colonne voisine.

(2) *Ipse Deus vatum, palla spectabilis aurea,*
*Tractat inauratae consona fila lyrae.*
Ovid. Amor. Liv. I. el. 8.

*Deinde inter matrem Deus ipse, interque sororem,*
*Pythius in longâ carmina veste sonat.*
Propert. Liv. II. el. 23.

*Ima videbatur talis illudere palla.*
Tibull. Liv. III. el. 4.

(3) Anciens bas-reliefs de Rome, avec les illustrations de Georges Zoega. Tom. II. pl. 99. Il existe encore dans le Musée Britannique un bas-relief en terre cuite, où le même sujet est représenté.

*Apollon Cytharède.*

L'Apollon *Cytharède* du Musée Pio-Clémentin, que nous avons rapporté sous le n.° 9 de la planche 122, semble avoir beaucoup de conformité avec l'Apollon Britannique, par la richesse de son habillement et de sa parure. Visconti trouve dans cette statue diverses particularités propres à nous éclairer sur certains usages de l'antiquité. « A commencer par la tête, dit-il, . . . . elle est ceinte « d'une couronne de laurier: arbisseau destiné par Apollon à être « l'ornement des vainqueurs et des poètes. Cette couronne était « tellement propre aux Cytharèdes, que dans les concours de lyre « qui se fesaient à Delphes, les joueurs de cet instrument avaient « en tête une couronne de laurier (1). Lucien observe à ce sujet, « que les pauvres la portaient seulement de laurier naturel, mais « que les riches l'avaient en feuilles d'or qui imitaient celles de « cet arbuste, avec des émeraudes en guise de baies. La pierre « précieuse qui orne la couronne de notre Apollon peut se rap- « porter à cet usage. . . . . L'habillement est le même que ce- « lui que les poètes Latins donnent aux Cytharèdes et aux person- « nages de théâtre, et qu'ils désignent, quoiqu'assez improprement, « sous le nom de *palla* (2) . . . . : l'artiste a voulu indiquer la richesse « du vêtement d'Apollon par la pierre précieuse dont il est orné « sur la poitrine. La chlamyde qui lui tombe des épaules avec deux « bossettes fait aussi partie de ce costume des Cytharèdes, comme « le déclarent les écrivains de l'antiquité. La bandelette ou zone « qui lui ceint la poitrine, est plus large que les ceintures or- « dinaires: cette bandelette était une autre sorte de vêtement « appartenant au costume théatral ». D'après toutes ces considé-

*Habillement des Cytharèdes.*

rations, et la conformité d'habillement qui règne entre l'Apollon Britannique, celui du Musée Pio-Clémentin, et l'Erato d'Herculanum, on peut déterminer avec assurance la forme du costume des *Cytharèdes* dans les pompes civiles et religieuses, dans les concours publics et dans les théâtres. Ce costume se composait donc

(1) L'Erato *Psaltria* du Mus. Hercul., que nous avons rapportée plus haut, a aussi la tête ceinte d'une couronne de laurier.

(2) Cet auteur, sur l'observation de Servius, nous apprend Note (c) que la *palla* des Latins était la même chose que le *peplum* des Grecs; mais il ajoute que, quoiqu'on entende par ce dernier mot une robe de dessus, le *peplum* était néanmoins de deux sortes; l'une qui avait à-peu-près la forme d'un manteau ou *pallium*, et l'autre qui était une robe de dessus plus courte que la tunique, et qui se fermait avec des agrafes.

d'une ample et longue tunique appelée *ortostade*, par dessus laquelle ils portaient une *palla* ou *peplum*, ou pour mieux dire une espèce de riche surtout plus court que la tunique, et sur celui-là une grande clamyde, qui avait l'air d'un second surtout (1). La lyre que le Dieu porte suspendue à ses épaules appartient à l'espèce de celles, qu'Hesichius appelle *phorminges*, dont nous avons déjà parlé; et le bas-relief représentant Marsias, qui est gravé sur une de ses cornes, la rend particulièrement remarquable. Il est fait mention en effet à cette époque de lyres précieuses, tant pour la matière dont elles étaient composées, que pour le travail. L'histoire a particulièrement rendu célèbre celle d'un certain Evangelus de Tarente. Lucien raconte que cet artiste se présenta aux jeux Pythiques, non seulement pompeusement vêtu, et la tête ceinte d'une couronne d'or imitant parfaitement les feuilles du laurier, dont les baies étaient des émeraudes, mais encore avec une lyre en or le plus fin, enrichie d'anneaux, de pierreries et de belles sculptures représentant Apollon, les Muses et Orphée. Tant de luxe attira aussitôt sur ce Cytharède les regards de toute l'assemblée. S'étant mis sur les rangs des concurrens, il commença un chant ennuyeux et discordant, qui lui attira les huées de tout le monde; et il toucha si brusquement les cordes de sa lyre, qu'il en rompit trois. Indignés de sa témérité, les préfets des jeux le chassèrent du théâtre à coups de fouet (2).

*Lyres précieuses.*

Il y a quelque chose d'extravagant dans la forme de la lyre que tient la figure du n.° 4 de la planche 123, qui est prise d'un vase de la Bibliothèque du Vatican rapporté par Passeri et Saint-

*Lyres d'une forme extravagante.*

(1) Il faut voir la note précitée (c) de Visconti. L'auteur à Herennius liv. IV. fait évidemment allusion à l'usage où étaient le Cytharèdes de porter la *chlamyde* sur la *palla* dans ce passage : *Uti Citharaedus cum procedit optime vestitus*, *palla inaurata indutus cum chlamyde purpurea coloribus variis intexta etc.* Il est bon d'avertir aussi les lecteurs, que le *cytharède* différait du *cythariste*, quoique leur habillement paraisse avoir éte le même. Pausanias, liv. X., dit que les *cytharistes* jouaient de l'instrument sans chanter; et Galenus (*De placit. Hipp. et Plat.* IV.) observe qu'on ne peut donner le nom de *cytharède* à celui qui ne chante pas. Platon dans Laerce, distingue trois espéces de musique; l'une *qui se fait avec la bouche seulement; l'autre avec la bouche et les mains comme celle des* cytharèdes; *et la troisième avec les mains seules, comme celle des* cytharistes.

(2) Lucien. *Dialog. adversus indoctum.*

Non (1). La longueur des cordes, ainsi que celle du corps de l'instrument ou de l'*echeo*, donnent lieu de présumer qu'elle était destinée à rendre des sons graves, qui joints aux sons aigus de la petite lyre qu'apporte une autre femme, et au bruit des baguettes que tient la femme de gauche, devaient former une espèce de symphonie. Nous avons cru à propos de rapporter sous le n.° 5 de la même planche la peinture d'un vase d'Hamilton représentant l'apothéose d'Homère, moins à cause de la figure de la lyre qu'on y voit, et qui ne diffère guères de quelques autres que nous avons données ailleurs, qu'en considération du sujet et de la beauté de la composition. Le poète y parait vêtu comme le prêtre des Muses; il est couronné de laurier, tient d'une main sa lyre et de l'autre le *plectrum*, et accompagne des sons de l'instrument les vers qu'il chante devant un autre poète, qu'on reconnait aisément pour tel à la couronne de laurier dont il a le front ceint, et qui pourrait bien être Hésiode son contemporain. L'une des deux figures est le Génie de la poésie, caractérisé par de grandes ailes, avec lesquelles les anciens étaient dans l'usage de représenter les Génies; l'autre devrait être l'Iliade, que semble indiquer la longue lance qu'elle tient en main. Telle est l'interprétation que donne de cette peinture M.r d'Hancarville, lequel ajoute qu'elle appartient aux plus beaux tems, et que toutes les figures en sont d'un style grand et parfait. Ce vase a été trouvé dans la Gela, rivière de Sicile. On sait qu'il y avait anciennement dans cette île des fabriques de poterie renommées, et qu'Agatocle lui même était fils d'un potier.

*Homère avec la lyre.*

*Lyre de Pythagore.*

Mais nous ne pouvons terminer cet article sans dire quelque chose de la triple lyre de Pythagore de Zacinthe, qui était le plus étendu et le plus compliqué des instrumens à cordes des anciens, et dont Arthémon fait dans Athénée la description suivante. *Parmi les instrumens des anciens il en est plusieurs, dont l'existence même parait douteuse: de ce nombre, dit-on, est le trépied de Pythagore de Zacynthe, qui fut peu de tems en usage, soit parce qu'il était difficile à manier, soit pour toute autre raison quelconque: ce qu'il y a de certain c'est qu'il fut bientôt négligé, et demeura inconnu à bien des gens. Il ressemblait au trépied de Delphes dont il prit le nom, et donna origine à la triple lyre. Cet instrument*

(1) Passeri, *Picturae etc. in vasculis etc.* Tom. II. pl. CII. Saint-Non, *Voy. pittor. de Naples etc.* Tom. II. pag. 62.


G. 124
2
9
7
10
4
6
3
8
1
5

*avait trois pieds, que supportait un piédestal mobile en forme de siège qui tournait sur lui-même: les cordes se trouvaient entre ces pieds à une coudée de distance les unes des autres: les chevilles avec lesquelles on tendait ces cordes étaient à la partie inférieure, et les pieds supportaient un bassin, qui avec d'autres ornemens servait à l'embellir. Cette forme avait quelque chose d'élégant et d'agréable à la vue, et l'instrument rendait des sons pleins et sonores. Chacun des intervalles entre les pieds comprenait un des trois modes ou tons, qui étaient le Dorique, le Lydien et le Phrygien. Le musicien assis sur le siège tout près du trépied, pinçait certaines cordes de la main gauche, et frappait les autres avec le* plectrum *qu'il tenait de la main droite. Lorsqu'il voulait jouer dans un de ces trois tons, il tournait avec le pied la base de l'instrument qui était très-mobile; et son habileté était telle, qu'à entendre seulement les sons sans voir l'agilité avec laquelle il les tirait, on aurait cru qu'il y avait trois cytharistes qui jouaient ensemble. Et pourtant, malgré l'enthousiasme qu'il avait excité, cet instrument tomba tout-à-fait dans l'oubli après la mort du même Pythagore, qui en était l'inventeur* (1). Bianchini croit avoir découvert une de ces triples lyres dans un bas-relief sépulcral du Musée Maffei à Rome; et non seulement il en a donné lui-même la figure dans son livre *Dei tre generi strumentali della musica degli antichi*, mais encore il en a envoyé le dessin à Montfaucon (2). Telle est encore la lyre que nous avons rapportée sous le n.° 3 de la planche 124.

*Matière des cordes.*

La supériorité que la lyre et le luth avaient sur tous les autres instrumens à cordes chez les Grecs, comme nous l'avons déjà observé, nous a fait sentir la nécessité de traiter un peu au long de ces deux instrumens. Quant aux cordes et à la matière dont elles étaient faites, nous ne pouvons rien dire de plus. Seulement nous conclurons avec le P. Martini de l'extrême variété de ces instru-

(1) *Athén.* Liv. XIV. chap. 9.

(2) Blanch. *De tribus etc.* pl. V. Fig. II. Montf. *Supplém. de l'Antiq. expliq.* Pl. 76. M.r Lefebure de Villebrune, dans sa traduction française d'Athénée (*Paris, chez Lamy*, 1791 in 4.°) confond le Pythagore de Zacynthe, qui inventa la triple lyre, avec le philosophe de Samos; et prétend prouver (mais par des argumens de peu de poids) que le trépied du bas-relief Romain représentant l'apothéose d'Homère, offre la véritable forme de cet instrument. Nous renvoyons le lecteur à ce que nous avons dit de ce bas-relief à l'article de la *Religion*, pag. 468 pl. 73.

mens, *que leurs différentes formes et l'usage qu'en fesaient les Grecs, devaient leur avoir acquis une grande supériorité sur nos fabricans et nos artistes, dans la connaissance théorique et pratique de la qualité des cordes, de leur mesure, de leur grosseur, du dégré de tension dont elles étaient susceptibles pour donner le ton juste, et enfin de tout ce qui pouvait contribuer à la perfection de chacun de ces mêmes instrumens. Du moins il faut convenir, surtout à l'égard des cordes de métal, quelles qu'elles fussent, que les Grecs avaient un talent particulier pour distinguer la qualité et la propriété de chacune d'elles à rendre un son plus parfait, et pour déterminer les dimensions qu'elles devaient avoir et le degré de tension qu'il fallait leur donner pour rendre tel ou tel son. Cette connaissance leur était nécessaire, non seulement pour obtenir de leurs instrumens des sons plus parfaits, mais encore pour l'exécution de leurs morceaux de musique selon le genre et le mode particulier de chacun d'eux: ce dont la mobilité de leurs instrumens à cordes leur facilita les moyens, par la faculté qu'ils avaient d'y adapter les cordes selon le dégré de tension et le son qui leur était le plus convenable, et par conséquent de varier à leur gré le genre et l'intonation de leur musique* (1).

*Instrument de percussion.*

Mais il s'en faut de beaucoup que l'invention des instrumens à cordes et à vent soit aussi ancienne que celle des instrumens de percussion appelés en Grec κρουστὰ, quoique leur usage dans la musique de cette nation ne date que d'une époque peu éloignée. Et en effet, si l'on réfléchit que ces derniers instrumens doivent leur origine, les uns au bruit sourd que rendent les corps vides lorsqu'on les frappe, et les autres à celui qui résulte de la percussion des corps solides, on trouve qu'il ne dut y avoir rien de plus facile que d'en soumettre les sons à des lois régulières. Aussi leur origine se trouve-t-elle clairement expliquée dans la Génèse, et il n'est pas de nation sauvage où leur usage ne soit connu. Mais quant à la Grèce, ce ne serait peut-être pas trop s'écarter de la vérité, que de rapporter l'origine de l'emploi de ces instrumens aux Curètes ou Corybantes, ou plutôt à la danse armée qu'ils exécutaient en l'honneur de la mère des Dieux, en frappant sur leurs armes et leurs boucliers (2). Le retentissement

(1) Martini, *Storia della Musica ec.* Tom. II. pag. 267.

(2) Voyez ce que nous avons dit de la *danse Pyrrhique* à l'article de la *Milice* pag. 291 et à l'article des *Danses* pag. 777.

de ces armes devait conduire naturellement à l'invention d'instrumens, qui rendraient des sons non moins harmonieux. C'est pour cela que parmi les emblêmes de Cybèle on rencontre souvent les *tympanons* et les *cymbales*, dont on attribue l'invention à cette Déesse (1). Quelle que soit du reste leur origine, on peut les réduire à quatre espèces principales, qui sont la *cymbale*, le *tympanon*, le *crotale*, et le codon ou *tintinnabule* (2).

Le *cymbalum* des anciens, comme nous l'avons observé ailleurs, ne doit pas se confondre avec la *cymbale*, espèce de timbale, dont les modernes font encore usage dans leurs musiques militaires. Les *cymbales* des anciens se composaient de deux espèces de *disques*, ou plats de métal et généralement de cuivre, qui rendaient un son aigu et pénétrant en les frappant l'un contre l'autre. Elles avaient par conséquent la même forme que celles qu'on voit encore aujourd'hui dans nos musiques guerrières (3). Il y avait plusieurs manières de s'en servir : d'abord en passant la main dans une anse de métal ou de cuir qui y était adaptée, comme fait le Faune qu'on voit au n.° 4 de la planche 124, et qui est pris de la Galerie de Florence (4); en second lieu, en introduisant seulement le pouce et l'index dans un anneau qui se trouvait à la partie convexe, comme l'indique le n.° 6 de la même planche, où l'on voit les bras et les cymbales de la danseuse d'Herculanum, que nous avons déjà représentée à l'article de la *Danse*, planche 115 n.° 1. Les cymbales rapportées sous le n.° 9 de la planche 124, et qui sont prises aussi des peintures d'Herculanum, n'ont également qu'un simple anneau, et sont très-concaves. M.r Mongez les a improprement prises dans son *Encyclopédie méthodique* pour deux *tintinna-* Cymbale.

(1) Diod. *Biblioth.* Liv. III. Lucret. Liv. II. v. 618. Catul. *Carmin.* 61 v. 19. Ovid. *Metam.* Liv. IV. v. 389.

(2) Laur. Pignor. *De Servis.* Barthol. *De tibiis veter.* Pitiscus, *Lexic.* Ficoroni, *Masch. scen.* Blanchin. *De trib. generib. Instrum. etc.* Nous n'avons pas compris le *sistre* dans le nombre des instrumens de percussion usités chez les Grecs, attendu qu'il était propre aux Egytiens, de qui les Grecs et les Romains l'avaient reçu avec leurs superstitions. On peut néanmoins en voir la forme à la planche 114, article de la *Danse*.

(3) Servius dans ses commentaires sur le IV.e livre de l'Enéide v. 64 s'exprime ainsi: *Cymbala similia sunt hemicyclis coeli, quibus cingitur terra*; et S.t Augustin in Psal. 150: *Cymbala invicem se tangunt, ut sonent: ideo a quibusdam labiis nostris comparata sunt.*

(4) *Mus. Florentin.* T. III. Statuae pl. LVIII.

*bules* ou clochettes, contre l'opinion des savans Académiciens d'Herculanum. La largeur de leur forme, ( tandis que les clochettes des anciens ont toutes la figure de cônes ou de poires larges par le bas dans les monumens ), ainsi que le sujet même de la peinture où sont représentées ces cymbales, ne permettent pas de douter que l'Archéologue Français ne se soit trompé. On voit cependant dans certains marbres des cymbales sans manche et sans anneau, et dont on ne pouvait par conséquent se servir qu'en saisissant la totalité de leur hémisphère.

Tympanum. Le *tympanum*, *τύμπανον*, répond à l'instrument improprement appelé *cembalo* en Toscan, et *tamburello* ( tambour de basque ) dans la langue italienne ordinaire (1). Il y en avait de deux espèces selon les érudits: l'un *grave* qui était quelquefois en cuivre ou en bronze, et garni d'une peau, lequel tenait lieu peut-être des timbales modernes; et l'autre *léger* qui consistait en un cercle de bois recouvert d'un côté d'une peau à-peu-près de la forme d'un *crible*, et à la circonférence duquel étaient attachées quelquefois de petites lames de cuivre mobiles et sonores. Le premier se battait avec des baguettes, et le second avec la paume de la main, ou avec les doigts, ou s'agitait simplement en l'air (2). Nous avons donné les dessins de plusieurs de ces instrumens dans les planches relatives aux *Danses*. Le n.° 3 de la planche 123 représente un Génie, qui frappe avec ses doigts un *tympanum* léger: il est pris de la seconde collection des vases d'Hamilton. Le *tympanum* n.° 5 de la planche 124 est orné de grélots et de peintures élégantes, et appartient au Musée d'Herculanum (3).

(1) Le Scoliaste d'Aristophane dans Pluton, et Suidas font dériver le mot *τύμπανον* de *τύπτειν*, qui veut dire battre, parce que le tympanon léger se battait avec les mains, et le grave avec des baguettes. Voyez *Agostini*, Gem. ant. P. I. pag. 30.

(2) On voit dans un bas-relief publié par Muratori, *Thesaur. Inscript.* Tom. I. col. XXXI., Cybèle qui frappe sur son tympanon avec une espèce de fouet garni d'os de mouton.

(3) A l'espèce des tympanons plutôt qu'à celle des cymbales appartenait le *rhombe*, instrument qui était propre aux Bacchantes, et dont nous avons parlé à l'article de la *Danse*. Il se composait d'un cercle de bois ou de bronze vide, sans peau, et garni seulement de grélots à sa circonférence : on le frappait avec des verges de métal s'il était en bronze, ou on l'agitait simplement en l'air s'il était en bois. Voy. Vossius, *Etym.* in *Trochus* et in *Rhombus*, et Mercuriale, *Art. Gymn.* III. 8.

Les *crotales* étaient de plusieurs sortes. Il y en avait de petits qui ressemblaient à nos *cliquettes* ou *castagnettes*, et étaient faits de coquillages, de petits os, ou même en bois; ils se tenaient entre les doigts et servaient à l'usage qu'on fait encore aujourd'hui des castagnettes dans les danses de caractère Espagnol. On peut se former une idée exacte de cette espèce d'instrument, par celui que tient en main une des Ménades qu'on voit dans le bas-relief n.° 8 de la planche 124, qui est pris des sculptures de la villa Pinciana (1). Quelques autres de ces crotales se composaient d'un morceau de jonc fendu d'une telle manière, qu'en l'agitant ou en le frappant, il rendait une espèce de son (2): la simplicité de ces Crotales.

(1) Tom. I. II.e Chambre N.° 10. Le n.° 7 de la planche 115, à l'article de la *Danse*, offre l'image d'une danseuse avec des *crotales* parfaitement semblables à nos *castagnettes*.

(2) Le Scoliaste d'Aristophane *in Nubil.* nous apprend que *le crotale proprement dit est un roseau fendu, et disposé de manière qu'en l'agitant, comme pour faire du bruit, il rend un son.* Il faut voir aussi Suidas dans *κρόταλον*.

Quelques-uns ont cru apercevoir une image vraie des crotales de la première sorte dans ce passage de Pline, liv. IX., 35 *hos* (*margaritarum elenchos fastigata longitudine, alabastrorum figura in pleniorem orbem desinentes*) *digitis suspendere, et binos ac ternos auribus, feminarum gloria est. Subeunt luxuriae ejus nomina . . . . siquidem* crotalia *appellant, ceu sono quoque gaudeant, et collisu ipso margaritarum.* «Pline parle donc, observent judicieusement les Académiciens d'Herculanum, Tom. I.er pag. 122, de longues et grandes perles semblables à des vases de parfums, ou, pour le dire à notre manière, à une poire ou à une pomme de pin; et il ajoute que les dames Romaines donnent à ces perles le nom de *crotalia*, c'est-à-dire de *petits crotales*, parce qu'en les sciant dans leur longueur on a deux crotales de cette dernière espèce. Par une raison semblable, Pline dit encore au même chapitre, qu'on donnait le nom de *tympana* à d'autres perles, en se servant de ces expressions: *quibus una tantum est facies, et ab ea rotunditas, aversis planities, ob id* tympana *nominantur* . . . . . D'après cette explication, si toutefois elle est juste, les crotales ne différaient des cymbales, qu'en ce que les premiers étaient de figure ovale, et les seondes parfaitement rondes . . . . Vossius, *Etymol.* in *crotalum*, fait dériver ce nom de *κροτέω*, qui signifie *je frappe*. . . . . Le P. Sirius donne à la *cicogne* l'épithète de *crotalistria*, à cause du bruit qu'elle fait en frappant les deux os de son bec l'un contre l'autre. Eustaze, *ad Iliad.* V., dit en termes plus généraux, qu'on appelle *crotale* un vase d'argile, de bois ou de bronze, qu'on tient en main pour produire des sons ».

derniers donne lieu de présumer qu'ils ne servaient qu'aux enfans dans leurs danses. Tel est le crotale que tient en main le petit Génie qu'on voit sous le n.° 7 de la planche ci-dessus, lequel est pris des peintures d'Herculanum.

Tintinnabules *ou clochettes.*

Nous comprendrons également dans la classe des instrumens de percussion le trépied, que nous avons rapporté dans la danse des Grâces au n.° 4 de la planche 116, sur lequel on voit le fils de Vénus dans une attitude gracieuse, jouant d'une espèce de castagnettes. On peut aussi rapporter à la même classe les clochettes, dont les adorateurs de Bacchus fesaient un usage fréquent dans leurs orgies, et qui sont d'une invention très-ancienne (1). On en voit plusieurs dans les Musées, et surtout dans celui d'Herculanum (2), d'où sont prises les deux figures n.° 10 de la planche 124. Elles servent d'ornement, non seulement aux lampes et autres ustensiles, mais encore quelquefois aux Bacchantes qui les portent suspendues autour de leur poitrine et de leurs reins. On trouve dans une Bacchanale du IV.e vol. du Musée Capitolin, planche 79, un petit Satyre et un Faune, avec un double rang de ces clochettes. Passeri croit en apercevoir sur la robe de dessus d'une femme, à la planche 102 du II.e vol. des peintures des vases Etrusques, dont il a donné la description. Et en effet, cette espèce d'instrument convenait plus que tout autre aux orgies de Bacchus par la nature

(1) L'usage des clochettes remonte jusqu'au tems de Moyse, qui peut-être l'avait trouvé établi chez les Egyptiens. *Tintinnabulum* ( dit Laurenzi *de praeconib. cithar. fist. ac tintinnab.* dans le Trésor de Gronove, vol. VIII. col. 1469 ) *nomen fictum a sono, quem edit vas aeneum, cujus inventum antiquisimum* ( *nos* campanam, *seu* nolam *dicimus* ) *vel Mosis tempore, teste Josepho, III.* Antiquitatum. *Princeps enim sacerdotum superinduebatur tunica hyacinthina, ex cujus fimbriis tintinnabula pendebant, quae sonitum ederent, cum ille esset Sancta Sanctorum ingressurus. Auctor hujus tamen ignotus.* On se servait de ces clochettes dans les *funérailles* et dans les *purifications*, comme l'observe le Scoliaste de Théocrite, parce qu'on les croyait propres à éloigner les spectres, et à préserver des maléfices des mauvais Génies, *avertens spectra et Daemonum ludibria.* On appelait chez les Grecs Κωδωνοφόροι, ou *porteurs de clochettes*, ceux qui précédaient les pompes funèbres pour les accompagner du son des instrumens.

(2) Bronzes, vol. II. pl. 95 et suiv. Les clochettes qu'on voit dans cette planche sont suspendues à des lampes, qui présentent des figure obscènes.

des sons bruyans qu'il produit. On le rencontre souvent parmi les thyrses et les cassettes mystiques gravés sur les sarcophages, pour indiquer que le défunt avait été initié dans les mystères de Bacchus. Fabretti rapporte une épigramme Grecque gravée sur un tombeau, à chaque coin duquel était représentée une clochette parmi d'autres emblêmes de Bacchus, et où il est dit que l'enfant dont ce tombeau renfermait les cendres avait déjà été inscrit dans les mystères (1). Nous mettrons encore au nombre des instrumens de percussion la κρουπέζια, appelée *scabillum* par les Latins, dont nous avons parlé plus haut (2). C'était une espèce de grande sandale, quelquefois en fer, mais le plus souvent en bois, qui, dans ce dernier cas, avait dans sa plus grande grosseur une fente où l'on plaçait deux crotales, de manière qu'en levant ou en baissant le pied, ils se heurtaient avec force l'un contre l'autre: voyez le Faune au n.° 4 de la planche 124. L'usage de cet instrument était propre aux Bacchantes, et surtout aux maîtres de musique, qui s'en servaient pour marquer la mesure dans les symphonies et les chants, qui s'exécutaient au théâtre. Ces maîtres de musique s'appelaient *Mesocores* (3). Croupèce.

Qu'il nous soit permis de placer ici une observation, qui naît de la nature même de l'objet que nous traitons: c'est que nos orchestres l'emportent de beaucoup sur ceux des Grecs, par la quantité d'instrumens à archet, à vent et de percussion dont ils sont composés. Et en effet, les écrivains Grecs eux-mêmes ne nous dissimulent point à cet égard leur pauvreté, dont pourtant ils semblent se glorifier, quoiqu'avec assez peu de raison, comme le prétend le Père Sacchi. Platon et Aristote nous apprennent que leurs ancêtres avaient proscrit les *Pectides*, les *Barbites* et tous les instrumens *qui ne servaient qu'à flatter l'oreille*, ainsi que les *Heptagones*, les *Trigones*, les *Sambuques et autres instrumens*, dont l'usage exigeait une étude trop longue (4). Platon était même d'avis, que les instrumens de la musique noble et sublime devaient se réduire à la lyre et au

*Comparaison de la musique instrumentale des Grecs avec celle des modernes.*

(1) Fabretti, *Inscript. antiq.*, chap. IV. pag. 425.

(2) Κρουπέζια da χρούω, *pulso*, je frappe, et πέζα, *plante du pied.*

(3) Voyez Barthol. Liv. III. chap. 4. Il est à croire que ces maîtres ou directeurs de concerts jouissaient d'une certaine considération, d'après la mention honorable qu'il est fait d'eux dans plusieurs inscriptions antiques. Voy. Fabretti, *Inscript. ant.*, chap. IX. N.° 4, et Doni, *Inscript.* Class. VIII. N.° 42, ainsi que Barthol. *de tibiis etc.* Liv. III. chap. 4.

(4) Aristot. *Polit.* chap. IV. Plat. *de Repub.* Dial. III.

luth. Ajoutons à cela, que la construction de tous les instrumens, tant à cordes qu'à vent, était d'une telle simplicité, qu'ils ne pouvaient jamais servir qu'à un seul genre de musique ou à un seul mode; de sorte qu'il n'était pas possible de passer d'un mode à un autre sur le même instrument. C'est pour cela qu'au rapport d'Aristide Quintilien, le musicien était obligé de tenir toutes prêtes plusieurs lyres ou plusieurs flûtes, pour en changer à chaque changement d'intonation : ce qu'il fesait avec beaucoup d'adresse. Mais la multiplicité des flûtes ne pouvait rien ajouter à l'harmonie d'un concert; attendu que chacune d'elles était destinée par sa forme même à un genre particulier, soit sacré soit profane, comme nous l'avons vu ailleurs. Ce sentiment était même celui de toute la nation, et subsistait encore du tems d'Horace (1). Mais qui est-ce qui voudrait l'adopter aujourd'hui ? Faudra-t-il refuser à la musique instrumentale la variété et la richesse, dont on fait tant de cas dans les beaux-arts ? Nous ne pouvons par conséquent qu'applaudir à l'opinion qu'a le Père Sacchi de la supériorité de notre musique instrumentale sur celle tant vantée des Grecs. *Plusieurs personnes ont craint*, dit-il, *que le son des instrumens ne nuisît à l'effet de la musique vocale, par la raison que l'âme, selon eux, sera d'autant moins sensible aux charmes de celle-ci, que les accords des premiers flatteront plus agréablement l'oreille. Pour moi je suis d'un avis bien différent : car je pense au contraire, que bien loin de faire perdre à la musique vocale de son expression, les instrumens lui en donneront même davantage, pourvu que leur emploi y soit réglé avec sagesse. Et en effet, la symphonie précédant toujours le chant, excite d'abord l'attention par la douceur des sons; elle prépare l'âme, la pénètre et la dispose à recevoir ensuite les paroles qui s'y impriment comme dans une cire chaude, beaucoup mieux que cela ne pourrait se faire sans le secours de la musique instrumentale. Mais il est encore une*

(1) Horace ne fait qu'ajouter les flûtes à la lyre dans la description qu'il fait d'un festin d'appareil. *Epod.* IX.

*Sonante mistum tibiis carmen lyra,*
*Hac Dorium, illis Barbarum?*

Le chant que le poéte qualifie de *barbare* était probablement le *Phrygien* ou le *Lydien*, lequel différait totalement du *Dorique* par le ton et le rythme. Horace blâme dans son art poétique l'augmentation qu'on avait fait de quelques tons sur la flûte et la lyre peu de tems avant lui,

*autre raison, qui fait que les instrumens sont d'une grande utilité en musique, c'est qu'ils en rendent l'exécution plus facile. Tout le monde sait combien il est difficile de chanter avec sûreté à livre ouvert sans accompagnement. L'accompagnement donne l'intonation juste, soutient le tems, et met entre plusieurs voix une union et un accord, qui ne pourraient exister sans cela. Enfin les passages qu'exécute seule la musique instrumentale donnent au chanteur le tems de respirer, et l'exemptent d'une gêne et d'une fatigue, qui, malgré toute l'habileté possible, lui font perdre toute sa grâce, lorsqu'il les laisse apercevoir. . . . . Or, si la lyre est d'un grand secours pour régler et soutenir les modulations du chant, pourquoi ne peurrait-on pas en dire autant, selon les différens cas, de la flûte, de la trompette, de la harpe, de la viole, ou de toute autre instrument ? . . . . La persévérance des Grecs dans leur opinion à cet égard, toute erronée qu'elle est, n'est pour moi qu'une nouvelle preuve de la répugnance qu'ont tous les peuples, civilisés ou non, à changer d'habitudes* (1).

*Réfutation de l'opinion de Bartolini et de Martini.*

Qu'on n'allègue pas contre l'autorité de ces anciens philosophes, ou en faveur de la musique instrumentale des Grecs, l'opinion de Bartolini et du Père Martini, qui, sur le témoignage de l'historien Vopiscus, prétendent qu'outre les instrumens à cordes et de percussion, qui entraient dans les chœurs des comédies et des tragédies, il y avait ordinairement cent *Salpistes* ou trompettes, cent *Camptaules* ou joueurs de flûtes courbes, cent *Coraules* et cent *Pytaules*. Car, dans une pareille symphonie, à quoi auraient servi les lyres, dont l'harmonie douce et variée aurait été étouffée par le bruit confus et assourdissant de cette multitude de trompettes, de flûtes, de timballes et de cymbales ? Comment, avec sa *croupèce* seulement, un directeur d'orcheste aurait-il pu contenir dans la mesure tant d'instrumens si bruyans ? Loin de flatter l'oreille par des sons harmonieux, ce bizarre assemblage d'instrumens n'aurait fai que l'étourdir et la fatiguer par une monotonie barbare, comme l'a en effet soupçonné Bartolini lui-même. Mais outre que Vopiscus est un historien de peu d'autorité, qui vivait dans le IV.e siècle de notre ère, et par conséquent à une époque déjà trop éloignée de celle dont nous parlons, ce même écrivain ne parle point de ce genre de symphonie comme d'une chose qui fût d'usage, mais comme d'un nouvel expédient qu'avaient imaginé les Empereurs Numerianus et

(1) *Della natura e perfezione della antica Musica*, pag. 73 et suiv.

Carinas, pour s'attirer la bienveillance du peuple Romain. Ainsi notre assertion contre la pauvreté de la musique instrumentale des Grecs subsiste dans toute sa force.

*Systéme, ou théorie de la musique des Grecs.*

*Obscurite sur le systéme de la musique des Grecs.*

Il n'y a peut-être pas de question plus difficile à résoudre, que celle qui concerne la théorie, ou le systéme de la musique des Grecs. Cette question a exercé l'érudition et la curiosité de bien des savans, et entr'autres de Zarlino, de Vincent Galilei père du grand philosophe, de Meibomius et de Doni. Mais malgré leurs recherches, qui pourtant ont jeté sur les écrits des anciens auteurs des lumières dont les lettres leur sont redevables, ces hommes habiles n'ont pu parvenir à dégager que faiblement des ténèbres la partie scientifique, qui constitue l'essence de l'art; c'est pourquoi l'on peut dire que la véritable théorie de la musique des anciens est encore ensevelie dans la plus profonde obscurité (1). Il n'en serait pas ainsi, s'il nous

(1) Nos lecteurs ne seront pas fâchés sans doute que nous leur donnions ici la note des principaux ouvrages qu'on peut consulter sur le systême musical des Grecs. A commencer par ceux des Grecs, la collection la plus complète qu'on ait en ce genre est celle du savant Meibomius, et qui a pour titre *Antiquae musicae auctores septem*, gr. lat. *Amst.* 1652. Elle comprend les œuvres d'Aristoxène, d'Euclide, de Micomaque, d'Alippius, de Gaudence, de Bacchius, d'Aristide Quintilien, et de Marzian Min. Felix Capella. Il a été publié une autre collection à Oxford par Willis, qui contient, 1.° les livres sur l'harmonie de Claude Ptolémée avec les commentaires de Porphyrius; 2.° l'*Armonica* de Manuel. Briennius. Les collections de Gogavin et de Meurs sont maintenant tombées dans l'oubli. On trouve aussi plusieurs articles sur la musique des Grecs dans les œuvres d'Aristote (*De Audibilibus*: *Problém.* sect. XIX. *Politiq.* chap. 3, 5, 6 et 7) dans Athén. *Deipnosoph.* Liv. I. chap. 7 et 13. Liv. III. chap 25 et 26. Liv IV. chap. 1. Liv. VI. chap. 5 et suiv. — On peut voir encore l'*Heronis spiritalia*, qui renferme la meilleure description de l'orgue hydraulique — les œuvres de Lucien, *Hermonid*, dialogue des Dieux, et un opuscule sur la danse — la description de la Grèce par Pausanias dans l'*Onomasticon* de Pollux; le traité d'Etienne Bysantin, de *Urbibus*, Suidas, Photius et autres. L'opuscule de Plutarque, *de Musica*, est le seul livre historique qui nous soit parvenu des anciens sur la musique des Grecs. A tous ces ouvrages on peut ajouter les suivans; Mich. Pselli *de Musica compendium exactissimum, etc.* Sext. Empiricus *adversus Mu-*

était resté quelque monument de cet art: car alors nous pourrions en parler avec la même assurance que de la poèsie et autres arts, dont il nous est parvenu tant de restes magnifiques. Les fragmens d'ancienne musique qu'on a publiés à diverses époques, quand bien même ils seraient authentiques et dignes de foi, ne peuvent nous fournir que peu de lumières, ou même ne nous en donnent aucune. Ces fragmens, dont on a fait tant de bruit, forment l'accompagnement de trois hymnes, qu'on attribue à un poète Grec nommé Denis, et qui sont adressés le premier à Calliope, le second à Apollon, et le troisième à Némésis (1). La première publication qui en a été faite en 1581 à Flo-

*Fragmens d'ancienne musique.*

*sicos* — Theonis Smyrnaei Platonici, *eorum, quae in mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt expositio.* Parmi les auteurs modernes il faut consulter — Lamb. Alardus, *de Veterum Musica* — Joh. Albert Bannus, *Deliciae Musicae veteris* — Barthelemy, *Entretiens sur l'état de la Musique grecque vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire* — Blainville, *Histoire générale, critique etc. de la Musique* — La Borde, *Essai sur la Musique etc.* — Burette, tomes IV., V., VIII., X, XIII., XV., et XVII. de l'Histoire de l'Académie des inscriptions et belles lettres — Burney, *General history of Music. Lond.*, 1776-1783, 4 vol. in 4.° fig.° Sethus Calvisius, *de initio et progressu Musices*, *Lips.*, 1600, in 4.° — Jo. Bapt. Donius, *de Praestantia Musicae veteris* — Franchini Gafori, *de Harmonia Musicor. instrumentorum. Mediol.*, 1518, in fol.° — Ant. Eximene, *Origine e regole della Musica etc.* — Hawkins, *General history of the science and practice of Music. Lond.*, 1776, in 4.° — Athan. Kircher. *Musurgie* — Martini, *Storia della Musica ec.* — Mersenne, *Harmonicorum libri etc.* — Sacchi, *Della natura e perfezione dell' antica Musica ec.* — Vinc. Galilei, *Dialogo della Musica ec.* — Zarlino, *Istitutioni armoniche ec.* Rousseau, *Diction. de Musiq.* — Roussier, *Mémoire sur la Musique des anciens.* Nous nous abstenons d'indiquer un grand nombre d'autres ouvrages de ce genre, comme ne contenant à-peu-prés que les mêmes règles que ceux que nous venons de citer. Cependant nous ne pouvons passer sous silence le *Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della Musica Italiana d'André Maier Vènitien* (*Padoue*, 1821, in 8.°), dans la première partie duquel l'auteur parle de l'ancienne musique avec beaucoup de critique et de précision.

(1) On compte seize poètes Grecs connus sous le nom de Dyonisiens, et que Crassus comprend dans son Histoire des poètes Grecs; mais l'on ne saurait dire auquel d'entr'eux peuvent appartenir ces trois hymnes. Jean de Philadelphie, écrivain Grec, qui vivait sous le règne de Justinien, et

rence par Galilei dans son dialogue *della musica antica e moderna*, était accompagnée des notes de la musique Grecque. L'éditeur assure les avoir eus d'un gentilhomme Florentin, qui les avait transcrits fidèlement d'un manuscrit Grec de la Bibliothèque du Cardinal de S.t Angelo, manuscrit dans lequel se trouvaient les traités de musique d'Aristide Quintilien et de Briénnius. Hercule Bottrigario, dans son discours harmonique intitulé le *Melone*, imprimé à Ferrare en 1602, fait mention de ces hymnes, et en rapporte quelques fragmens auxquels il a adapté les notes de la musique moderne; mais cet ouvrage est rempli de fautes d'impression. Ces hymnes ont été retrouvés avec les mêmes notes en Irlande dans un manuscrit précieux, qui a été découvert parmi les papiers du célèbre Usserius, et ils ont été publiés à Oxford en 1672, à la fin d'une édition en Grec des poèsies d'Aratus. Enfin on les a également trouvés dans un manuscrit Grec de la Bibliothèque de Paris, avec les traités de musique d'Aristide Quintilien et de Bacchius l'ancien. Après avoir confronté les deux éditions de Florence et d'Oxford avec celle de Paris, et en avoir remarqué les différences, M.r Burette a reproduit en 1720 ces trois hymnes avec des notes savantes, en y joignant les notes de la musique moderne à celles de la musique Grecque (1). Kircher a donné le premier un autre morceau de ce genre dans sa *Mésurgie* in f.°, qui a été imprimée à Rome en 1650. Pour rendre plus complet son ouvrage, qu'il a fait précéder d'un examen critique des caractères ou des notes de l'ancienne musique des Grecs, dont Alipius nous a conservé la figure, cet écrivain y a joint un morceau de cette même musique, qu'il a découvert dans la bibliothèque du couvent de S.t Sauveur près de Messine. Ce morceau, que M.r Burette a aussi rapporté dans un appendice à sa dissertation, comprend les huit premiers vers de la première *Pythique* de Pindare, au dessus desquels est marqué l'accompagnement musical avec l'espèce de notes, que le même Alipius dit appartenir au mode *lydien*. De ces huit vers les quatre premiers n'ont que les notes de la musique vocale.

*Fragmens de musique dans une ode de Pindare.*

dont on trouve plusieurs fragmens dans un manuscrit de la Bibliothèque de Paris, attribue à *Mésodme* ou *Mésomède* l'hymne consacré à Némésis, en parlant de laquelle il cite deux vers de cet hymne.

(1) *Dissertation sur la Mélopée de l'ancienne musique. Hist. de l'Acad. R. des inscriptions etc.* Tom. V.

## Ditirambo a Calliope





Les quatre autres forment un second chant, à la tête duquel on lit χόρος εἰς κιθάραν, et dans chaque vers les caractères propres de la musique instrumentale sont placés au dessus des mots: ce qui prouve, selon M.r Burette, que le second chant était non seulement exécuté par des voix, mais encore accompagné d'une ou de plusieurs lyres à l'unisson ou à l'octave. Le chant ne roule que sur six tons, et par conséquent est fort simple. Mais quelles preuves avons-nous de l'authenticité de ces quatre monumens? Qui oserait assurer que les notes de musique qui s'y trouvent au dessus des mots sont de quelque maître Grec, plutôt que de quelques musicien ou écrivain du moyen âge, et peut-être même de quelque moine, surtout si l'on entend parler de celles qui accompagnent les huit vers de Pindare? Quelle idée pourrait-on se former de la musique tant vantée des Grecs, si l'on devait en juger par le chant de ces fragmens? Les chansons des sauvages du Canada ont sans contredit une modulation plus agréable et plus mélodieuse, comme le dit fort bien M.r Ginguené avec Eximeno (1).

Pour plus d'éclaircissement sur cette matière, nous avons cru à propos de rapporter à la planche 125 le premier de ces hymnes *Hymne à Calliope.*

(1) La question sur le système de la musique des Grecs restera toujours indécise, tant qu'on n'aura pas découvert quelque monument authentique, propre à faire connaître la nature de ce système, non par des notes placées au dessus de quelques vers, mais par une suite de caractères qui indiquent d'une manière évidente le rythme, les diverses intonations et la mélodie de cette musique. On a vainement espéré jusqu'à présent de trouver à cet égard quelques lumières dans les papiers d'Herculanum. Le livre de Philodéme qui en fait partie, et qui a été publié à Naples en 1793, ne contient qu'un traité de musique, ou plutôt une dissertation philosophique, dont l'objet est de chercher si la musique est digne de louange ou de blâme.

Vouloir tracer ce système, d'après ce qu'en ont écrit les auteurs Grecs, ce serait marcher à tâtons, et s'exposer à tomber à chaque pas. *Christine, Reine de Suède, fit à ce sujet*, dit M.r Maïer, *une plaisanterie assez drôle au savant Meibomius qui se trouvait à sa cour: ce fut de lui ordonner de composer une Messe, selon les règles des anciens maîtres de musique, dont il avait traduit et commenté les ouvrages. Le jour étant venu pour exécuter cette messe, aux premiers sons qu'on entendit, les chanteurs, les musiciens et les auditeurs furent saisis d'une envie de rire insurmontable, semblable à celle des Déités d'Homère, qui ne leur permit pas de continuer.* Discours ec. pag. 44. N. (1).

qui est adressé à Calliope, tel qu'il se trouve dans la Dissertation de M.r Burette, c'est-à-dire avec les notes de la musique Grecque et moderne. Ces notes Grecques ne sont autre chose que des lettres de l'alphabet rangées au dessus des notes modernes sur deux lignes, dont la première comprend les notes du manuscrit de Paris, et la seconde celles des manuscrits d'Oxford et de Florence. Voici le texte de cet hymne avec sa traduction littérale :

| ΕΙΣ ΜΟΥΣΑΝ, ΙΑΜΒΟΣ ΒΑΚΚΕΙΟΣ. | *A LA MUSE, IAMBE BACCHIQUE.* |
|---|---|
| Αειδε, Μοῦσά, μοι φίλη, | *Chante, Muse chérie,* |
| Μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου, | *Commence mon mètre* : |
| Αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων | *Que la douce haleine de tes bocages* |
| Εμὰς φρένας δονείτω. | *Réveille mon esprit.* |
| Καλλιόπεια σοφὰ, | *Sage Calliope,* |
| Μουσῶν προκάταγέ τι τερπνῶν, | *Procure-moi quelque faveur des aimables Muses*; |
| Καὶ σοφὲ Μυστοδότα, | *Et toi, sage* initiateur *des mystères,* |
| Λατοῦς γόνε, Δήλιε, Παιάν, | *Fils de Latone, Delius, Pœanée* |
| Εὐμενεῖς πάρεστέ μοι. | *Accordez-moi votre bienveillante protection.* |

*Observations sur la musique de ces hymnes.*

Dans le grand nombre de remarques que fait M.r Burette sur cet hymne ainsi que sur les deux autres, deux nous ont paru mériter d'être rapportées ici, comme relatives à notre objet. La première c'est que le chant de ces hymnes est dans le mode *lydien*, parce qu'il est renfermé dans les limites des deux octaves, que devait comprendre l'étendue de ce mode, qui était le dixième des quinze admis chez les anciens, en comptant de bas en haut. Ces quinze modes, comme on le sait, ne différaient entr'eux que d'un demi-ton. Ainsi, en supposant que la corde la plus basse du mode le plus grave, qui était l'*hypodorios*, répondit au *la* de la plus basse octave de nos clavecins ordinaires, il s'ensuivrait que la corde la plus basse du mode *lydien* répondrait au *fa-dièze* de la seconde octave de ces mêmes instrumens, et la corde la plus haute au *fa-dièze* de notre dernière octave : ce qui forme l'étendue de deux octaves, dans lesquelles, selon M.r Burette, le système musical des anciens était compris. Cet écrivain ajoute, qu'à travers la simplicité de ces chants, qui ont quelque ressemblance avec le plain-chant de nos églises, on aperçoit que le compositeur a voulu faire sentir quelquefois par la disposition des sons l'expression des paroles. « On

remarque, dit-il, dans cette musique certains ports de voix indiqués par deux notes qui répondent à une même syllabe, et qui se suivent par degrés tantôt consécutifs, tantôt séparés, et tantôt très-éloignés l'un de l'autre, comme d'une sexte et même d'une *dixième*: ce qui est très-extraordinaire dans le chant simple „. La seconde remarque de M.r Burette, c'est que la modulation de ces hymnes a une tournure si peu susceptible d'un accompagnement de plusieurs parties, qu'il serait bien difficile de lui donner une basse un peu supportable. « C'est précisément, continue-t-il, ce que j'ai reconnu moi-même pas les épreuves que j'en ai voulu faire; et cette circonstance peut servir à prouver à tout esprit exempt de prévention, que les musiciens de l'antiquité ne se sont point avisés, dans leurs compositions de musique vocale, de les rendre propres à soutenir un accompagnement comme les nôtres; mais qu'ils ne pensaient qu'à les rendre expressives et touchantes, sans s'embarrasser si l'on pouvait y adapter un contre-point, auquel ils n'avaient jamais songé, et dont peut-être ils se souciaient fort peu „.

L'échantillon que nous venons de rapporter de la musique des Grecs nous en donne une idée si misérable, qu'il faudrait, pour la juger aussi chetive, prétendre avec M.r Burette, qu'elle manquait entièrement d'harmonie et de modulation. Mais en supposant que les quatre fragmens ci-dessus soient bien authentiques, qui nous assurera que la substitution des notes de la musique moderne à celles de la musique Grecque, n'en ait pas considérablement altéré le rythme et la mélodie? C'est ce que soupçonne D. Antoine Eximeno, homme distingué par ses lumières, et qui a traité de la musique avec beaucoup de philosophie et de goût (1). Cet écrivain Espagnol démontre, par des argumens sans réplique, que toute la doctrine du savant Académicien Français n'a point aux yeux du bon sens la force de cette simple réflexion: *Est-il possible que les Grecs, qui ont montré un goût si exquis dans tous les arts, soient restés aussi barbares en musique, malgré les soins particuliers qu'ils donnaient à l'étude de cet art, et la faveur spéciale que lui accordaient les lois même?* Les Grecs parlaient une langue extrêmement douce, qui se pliait aux modulations les plus délicates, et aux divisions de tems les plus variées. Ils étaient doués en outre

*Jugement sur ces fragmens.*

(1) *De l'origine et des règles de la musique, avec l'histoire de ses progrès, de sa décadence et de sa renaissance.* Rome, 1774, in 4.°

d'une extrême sensibilité, dont ils cherchaient à exprimer les affections dans des compositions poètiques et musicales, où, à en juger par des fragmens de quelques-unes des premières qui nous sont parvenus, il règne une grâce inimitable. Si nous parlons des Athéniens en particulier, le peuple le plus sensible de la Grèce, nous savons qu'ils avaient pour principe dont ils renouvellaient la profession chaque jour, que le plaisir d'une sensation est préférable à toutes les vérités de la morale. Or si nous devions juger de leur musique par les quatre fragmens dont il s'agit, il faudrait en conclure qu'ils ne l'ont jamais portée au point même où elle est parmi nos plus grossiers villageois. Sapho, cette femme si rennommée par son génie poétique et sa passion malheureuse, et Pindare, ce poète lyrique si sublime, auraient-ils exprimé leurs sentimens sur le chant de nos *antiennes* et de nos *graduels*? M.r Burette a cru pouvoir argumenter du grand uasge que fesaient les Grecs du *tetracorde*, qu'ils n'avaient aucune notion du contre-point, et que par conséquent l'accompagnement de leur chant se fesait toujours à l'unisson. Mais outre cet instrument, combien n'en avaient-ils pas d'autres à sept, à dix et même à un plus grand nombre de cordes. D'ailleurs, nous ne sommes peut-être pas encore suffisamment instruits de la manière dont ils jouaient de ces instrumens. Et de quel argument notre violon, qui n'a que quatre cordes, ne serait-il point aux yeux des âges futurs contre notre musique actuelle? Il ne faut donc pas juger de la musique des Grecs par le chant de leurs hymnes ou de leur poésie sacrée, qui était sans doute fort simple, peu varié, et divisé comme celui de nos églises en strophes intercalaires que chantait le peuple : ce sont les spectacles solennels et les concerts qui se donnaient à l'odéon et dans les théâtres, où la musique déployait tout son luxe et toute sa magnificence, qui auraient pu nous en donner une juste idée. Le chant des chœurs dans la tragédie et la comédie consistait en une espèce de poèsie lyrique, où le poète et le musicien cherchaient à faire pompe de tout leur génie. Pour juger sainement de la musique dont était accompagnée la poèsie lyrique, il ne faut pas restreindre le domaine de cette dernière aux petites compositions connues sous le nom d'odes; de la même manière qu'on apprécierait fort mal notre musique d'après des chansons populaires, ou quelqu'ariette de Rolli ou de Métastase, dont la musique serait l'ouvrage de quelque maître peu habile, ou aurait été faite pour un simple acompagnement de luth ou autre instrument vul-

gaire. On fesait un usage fréquent du style lyrique dans la tragédie, pour exprimer par le chant les grandes passions; et les modèles admirables qu'on en trouve à chaque pas dans les tragédies Grecques, devaient donner lieu à des compositions musicales, dont nos airs et nos chœurs ne peuvent nous offrir qu'une idée imparfaite, et dont on chercherait envain à révoquer en doute le mérite et les effets. « Ces effets, dit encore le même auteur, étaient bien étonnans, s'il faut ajouter foi à ce que nous en racontent les anciens (1); et

*Effets de la musique Grecque.*

(1) On peut réduire à deux classes, les effets que les anciens écrivains racontent de la musique Grecque, la première qui appartient aux tems héroïques, et la seconde aux tems historiques. Les effets de la première classe, quoique se confondent avec la fable, ont néanmoins une explication facile et très-naturelle. « Si à des hommes, dit M.r Barthelemy, dont la joie ne pourrait se manifester que par des cris tumultueux, une voix accompagnée de quelqu'instrument fesait entendre une mélodie simple, mais soumise à certaines règles, vous les verriez aussitôt, dans les transports de leur allegresse, exprimer leur admiration par les hyperboles les plus hardies: voilà ce qu'éprouvèrent les peuples de la Grèce avant la première guerre de Troie. Amphion animait de ses chants les ouvriers qui travaillaient aux murs de Thèbes, de la même manière que furent rebâtis depuis ceux de Mécènes: ce qui fit dire dans la suite, que les murs de Thèbes avaient été élevés aux sons de la lyre. Orphée ne formait sur cet instrument qu'un petit nombre de sons, mais dont la douceur et l'expression étaient si touchantes, que les tigres oubliaient à ses pieds leur férocité naturelle ». Ces effets ne doivent donc pas paraître extraordinaires ni hors de vraisemblance, à quiconque voudra les envisager sous leur point de vue philosophique.

Passant maintenant aux effets de la seconde classe, M.r Burette prétend qu'ils doivent se réduire seulement aux suivans 1.° La musique des anciens adoucissait les mœurs, et par conséquent inspirait des sentimens d'humanité et de mansuétude aux peuples naturellement barbares et sauvages; 2.° elle excitait ou réprimait les passions; 3.° elle guérissait plusieurs maladies. Quant aux effets de la première espèce, nous en avons suffisamment discouru, et nous avons montré à quel haut degré de gloire ils avaient élevé la musique chez les Grecs, et l'usage qu'on fesait de cet art dans l'éducation. Parmi les faits de la seconde espèce on en cite de merveilleux, dont voici les plus marquans. Therpandre, au rapport de Plutarque, appaisa par les sons de sa lyre une sédition qui avait éclaté à Lacédémone. Plutarque, Diogène, Laerce, Pausanias et Polien racontent que Solon enflamma d'une telle ardeur les Athéniens par le chant d'une élégie, qu'ayant abrogé une loi portant peine de mort contre quiconque aurait

pourquoi ne devrait non pas y croire? Le caractère des Grecs, celui de leur idiome, l'extrême délicatesse de leur goût, et leur passion pour cet art, ne suffiraient-ils pas pour nous faire supposer que leur musique était aussi supérieure à la nôtre, qu'ils l'em-

proposé de faire la conquête de Salamines, ils prirent les armes, et enlevèrent cette île aux citoyens de Mégare. Pythagore, selon Boezius, voyant un jeune homme, qui, dans un moment de frénésie, allait mettre le feu à la maison de sa maîtresse, pour se venger de la préférence qu'elle accordait à son rival, et s'apercevant que les sons d'une flûte qui jouait un air sur le *mode phrygien* aigrissaient sa colère, ordonna au musicien de changer de *mode*, et de jouer sur un ton plus grave en prenant la cadence du *spondée*: ce qui calma aussitôt les transports de l'amant désespéré. On raconte des faits à-peu-près semblables de Damon musicien de Milet et autres. Nous avons rapporté plus haut l'aventure d'Eudore de Mégare, ou d'Hérodore selon d'autres, qui, par les sons de sa trompette ranima les forces épuisées des soldats de Demetrius au siége d'Argos. On lit dans Dion Chrysostôme et autres écrivains, que Timothée, artiste renommé sur la flûte, ayant joué devant Alexandre un air dans le mode Ορθιος, qui était un mode vif et belliqueux, excita dans l'âme du héros un tel transport, qu'il courut à ses armes comme pour combattre. Plutarque nous apprend aussi, que le même Prince étant à table, fut saisi d'un tel enthousiasme aux sons de la flûte d'Antigénides, qu'il se leva brusquement et courut à ses armes; mais que l'habile musicien sut réprimer ce mouvement impétueux, en modulant sur son instrument un chant paisible, qui modéra insensiblement l'agitation du Roi, et le ramena au milieu des convives. M.r Burette n'hésite point à admettre pour vrais tous ces évènemens, comme ne lui paraissant nullement invraisemblables. Quant à ceux qui concernent les Lacédémoniens et les Athéniens, nous croyons que la poésie y a eu plus de part que la musique; et que pour les effets dont les autres récits font mention, il faut les attribuer à des circonstances de tems et de lieux, au caractère des auditeurs, et peut-être même à l'état d'ivresse où ils se trouvaient. On rapporte des particularités semblables arrivées à la cour d'Henri II Roi de Dannemarc, et à celle du Pape Léon X. Nous ajouterons encore que ces effets peuvent quelquefois moins dériver de la musique, que d'un assemblage d'idées propres à faire une profonde impression. Il n'y a pas encore long-tems qu'on en avait un exemple frappant dans les Suisses, chez lesquels l'amour de la patrie ne pouvait être plus énergiquement rallumé, lorsqu'ils étaient hors de leur pays, que par un certain air pastoral qu'ils sont dans l'usage de chanter en ramenant leurs troupeaux des paturages: l'effet de cet air, appelé le *ranz des vaches*, était si puissant sur les militaires de cette nation à la solde des Princes étrangers, qu'il fallut défendre de le jouer

portaient sur nous par leur langage, leur goût et leur sensibilité (1)? „. D'après toutes ces considérations, il nous parait plus naturel de convenir, que nous sommes encore dans la plus profonde obscurité sur le systéme musical des Grecs, que de vouloir en juger d'après les échantillons que nous en donne M.r Burette.

dans leurs musiques, parce qu'il occasionnait aux uns des maladies, et excitait les autres à la désertion. Rousseau a donné cet air à la fin de son Dictionnaire de musique.

Nous conviendrons aussi avec le P. Sacchi, qu'on peut opérer encore aujourd'hui les mêmes effets, en fesant entendre à une troupe de guerriers les airs d'une musique belliqueuse; à une innocente villageoise, le son des pipeaux champêtres, et à une matrone plongée dans la douleur le chant d'une belle anacréontique. Mais ce n'est pas par des particularités semblables qu'on doit juger des effets magiques de la musique des Grecs, dont Platon et Aristote nous rendent un témoignage irréfragable. Le premier, dans son VII.e livre des lois, et le second dans son VIII.e sur la politique, attestent que la musique Grecque n'agissait pas seulement sur une passion, mais sur toutes, et que ses effets ne se bornaient pas à un petit nombre de personnes, mais qu'ils s'étendaient sur des populations entières. Ils distinguent l'un et l'autre l'harmonie simple de l'harmonie concertée, énergique et passionnée, qui produisait les effets les plus extraordinaires; ensuite ils établissent les régles qu'on doit suivre pour empêcher que ces effets ne deviennent nuisibles à la république, et pour que la musique tende toujours à un but moral et utile. D'un autre côté, le rôle brillant que jouait la musique dans les *odéon* et les théâtres, où elle était soumise au jugement des connaisseurs, et à la critique d'un peuple difficile à contenter en matière de goût, est un motif de croire que cet art avair été porté en Grece à un degré bien au dessus de celui de la médiocrité. Or croira-t-on que les accompagnemens des chœurs et des danses, et que le chant même de la poèsie lyrique dans la tragédie ne passaient point les bornes d'une symphonie insignifiante, ou d'une mélodie vulgaire et monotone?

Nous nous dispenserons d'entrer dans des détails sur les effets de la troisième espèce, c'est-à-dire sur l'emploi que les anciens fesaient de la musique, pour guérir certaines maladies. On raconte par exemple, qu'Asclépiade guérissait de la surdité par le son de la trompette; que Thalés de Crète delivra les Lacédémoniens de la peste par la douceur des sons de sa lyre, et que Xénocrate avait recours à l'harmonie de plusieurs instrumens pour rendre le calme aux maniaques et aux furieux. En abandonnant les récits de toutes ces merveilles et autres semblables à la critique des lecteurs, nous ajouterons seulement que, de nos jours, on a fait des essais reitérés du pouvoir de la musique sur les fous.

(1) Exim. *ouv. cit.* Voyez aussi l'*Encyclop. méthod. musiq.* Tom. I. pag. 456 et suiv.

*La musique Grecque ressemble à la nôtre dans les rythmes et la mesure.*

Après avoir ainsi rendu, autant qu'il nous a été possible, à la musique des Grecs, l'honneur qu'elle mérite, il se présente naturellement trois questions, sur lesquelles il importe que nous nous entretenions un peu au long. Ces questions ont pour objet de savoir, d'abord; en quoi la musique des Grecs était égale à la nôtre; en second lieu, en quoi elle lui était inférieure; et troisièmement en quoi consistait sa supériorité sur cette dernière. Aucun des érudits qui ont traité cette matière, n'a encore fait voir que la musique des Grecs différât de la nôtre pour la mesure et la division du tems. Et en effet on ne peut se persuader qu'elle fut d'une autre nature différente de celle de la musique moderne, à moins de supposer que les tons n'en étaient pas les mêmes dans l'une et dans l'autre, c'est-à-dire qu'ils procédaient dans la première suivant d'autres lois, tant pour leur extension que pour leur durée, et que par conséquent leur usage dépendait d'une autre gamme et d'une autre division de tems. Mais s'il est vrai que la mesure du tems forme une partie essentielle de la musique; et si cette mesure se fait sentir, non seulement dans cet art, mais encore dans tous les mouvemens réguliers de l'homme, ainsi que nous l'avons observé ailleurs, et comme l'expérience le démontre chaque jour, les Grecs pouvaient-ils avoir une manière de marquer le tems différente de la nôtre, c'est-à-dire de celle que la nature même nous a enseignée ? Ou il faut supposer que les Grecs étaient d'une nature tout-à-fait différente de celle des autres peuples, ce qui répugne à la raison; ou, en leur accordant les mêmes organes et les mêmes sens, il faut convenir qu'ils suivaient également dans leur manière de marquer le tems les lois de la nature, c'est-à-dire une uniformité de mouvement, qui seule peut flatter l'oreille et plaire à l'âme. Ainsi leur mesure musicale devait être parfaitement la même que la nôtre (1). Cette con-

(1) « Pour peu de connaissances qu'on ait en musique, dit le P. Sacchi, ( *Della natura e perfezione dell' antica Musica ec.* pag. 6. ) on « comprendra aisément, que la mesure ou la division du tems ne peut se « faire d'une manière plus propre à marquer la succession du chant et à « flatter l'oreille par un mouvement constant et uniforme, qu'en la réglant « par deux ou par trois, c'est-à-dire par le premier et le plus simple des « nombres pairs, et par le premier et le plus simple des nombres im- « pairs. Et en effet les musiciens qui ont voulu faire l'essai de toutes « les méthodes qu'ils ont pu imaginer en ce genre, ne sont jamais « sortis de ces deux nombres. Tout autre leur a paru incommode, et

séquence résulte bien évidemment de ce passage de Quintilien dans le XI.ᵉ livre de ses Institutions : *Rhytmi*, *idest numeri*, dit-il, *spatio temporum constant : metra etiam ordine : ideoque alterum esse quantitatis videtur ; alterum qualitatis . . . . . metrum in verbis modo, Rhytmus etiam in corporis motu est. Inania quoque tempora Rhytmi facilius accipiunt. Quamquam haec et in metris accidunt. Major tamen illic licentïa est, ubi tempora etiam animo metiuntur, et pedum et digitorum icte intervalla signant, quibusdum notis atque aestimant quot breves illud spatium habeat. Inde* τετράσημον, πεντάσημον, *deinceps longiores fint percussiones. Nam* σημεῖον *tempus est unum.* Il est clair qu'il s'agit ici de la musique, dont la mesure est la même que celle de la voix dans le chant, du pied dans le vers, et des pas dans la danse. On distingue également dans ce passage le *rythme*, la mesure ou le nombre musical, du mètre en poèsie ; et l'on ajoute que le *rythme* ou la mesure admet plus aisément le tems vide : car en musique on ne compte pas seulement les sons, mais encore les silences, *inania tempora*, qui sont entre-mêlés avec les premiers. Les Grecs avaient plusieurs signes pour marquer la mesure, savoir; le *tetrasemon* qui comprenait quatre parties de cette mesure, le *pentasemon* qui en comprenait cinq, et le *semeion* qui n'en formait qu'une seule. Aristide, selon Meibomius, distingue trois sortes de rythmes : le rythme *égal*, dans lequel la mesure était à deux tems, parce que le mouvement était le meme en levant comme en frappant; le rythme *double*, qui répondait à notre mesure à trois tems, parce que le premier qui se marque en frappant, est sous-double des deux autres qui se marquent en levant;

*Sentiment de Quintilien.*

*Trois genres de rythmes.*

« cela ne pouvait être autrement : car l'usage de ces mêmes nombres « est non seulement utile, mais encore même indispensable, si l'on veut « éviter le désordre et la confusion, qui sont ce qu'il y a de plus contraire « à la nature de la musique. Ainsi il n'y a donc pu jamais y avoir d'autres mesures en usage que celles qui existent aujourd'hui, savoir ; les « *deux simples*, où le tems est divisé par deux et par trois au plus ; et « les quatre *composés* qui me semblent pouvoir se nommer ainsi, où le « tems est également divisé par deux et par trois, et chaque nouveau « membre subdivisé de même par l'un ou l'autre de ces deux nombres. « C'est à ces six formes, sauf erreur d'écriture ou de noms, que se « réduisent toutes les variétés de mesures dont fassent mention les écrivains en musique. Ainsi la musique des Grecs ne différait nullement « de la nôtre dans l'une ni dans l'autre de ces deux parties, la mesure « et la division du tems.

enfin le rythme *triple*, qui équivaut à notre tems ordinaire, ou à la mesure à quatre tems. Ainsi le Ρυθμος des Grecs, qui est la même chose que le *Numerus* des Latins, ne signifie dans le passage rapporté ci-dessus que la mesure proprement dite, telle qu'elle est usitée dans notre musique moderne.

*Identité de gamme.*

La gamme des Grecs ne pouvait pas non plus différer de la nôtre : car philosophiquement parlant, l'harmonie est la comparaison qui se fait subitement d'un ton avec l'autre; et la raison du plaisir qu'on en ressent, résulte du plus ou du moins de perfection de cette comparaison. Or cette comparaison subite ne peut s'opérer que par le moyen d'une gamme formée d'après une longueur déterminée dans les cordes, c'est-à-dire d'une gamme où les espaces sont disposés dans une proportion qui flatte agréablement l'oreille. Ainsi la gamme, qui n'est que la suite progressive des sons du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, a pour base la nature même, ensorte que l'aigu est en raison inverse de la longueur de la corde, (car tout le monde sait qu'une corde raccourcie de moitié rend un son doublement aigu, et que cette qualité du son va croissant en proportion du raccourcissement progressif de la corde): variété d'où nait celle de toutes les combinaisons harmoniques connues jusqu'à présent. Nous avons dit que cette théorie a pour base la nature même, c'est-à-dire la nature de la voix humaine qui forme les consonnances, et la nature de l'oreille qui les entend. Le chant naturel de la voix humaine n'est que le chant *diatonique*, ou celui qui procède naturellement par tons et par demi-tons dans le mode majeur (1); et l'expérience nous en fournit une preuve évidente. Si la voix vient à faire un faux ton, ou à sortir par une raison quelconque des degrés successifs de cette gamme diatonique, soit en montant ou en descendant, comment se fait-il qu'elle s'arrête tout-à-coup à ce faux ton, et qu'elle rentre aussitôt par une nouvelle gamme parfaitement semblable à la précédente, dans la

(1) « Si nous consultons, dit le P. Martini dans la I.ère Diss., les « monumens de tous les âges et de tous les peuples, et si nous examinons chez chacun d'eux le chant dénué des secours de l'art et de l'étude, nous lui trouvons partout à-peu-près la même forme. Cette uniformité dans le chant spontané, nous avertit de l'existence d'une loi de « la nature, ou d'une disposition d'organe en nous, propre à produire la « même espèce de chant, qu'on peut et qu'on doit même appeler naturel ».

route dont elle s'était écartée ? C'est, sans contredit, parce que la voix humaine, dont le chant est le premier et le plus naturel des instrumens de musique, est déterminée d'elle-même au genre diatonique. Que si ce genre est suggéré à tous les hommes par la nature même, et s'il est le seul auquel puisse s'accommoder la voix humaine, il s'ensuit que les Grecs ne pouvaient avoir d'autre gamme que la *diatonique*, qui est celle dont nous fesons nous-même usage. C'est aussi l'opinion d'Aristoxène, de Briennius et autres écrivains. Une autre preuve de cette vérité, c'est que l'oreille n'admet point d'autre gamme que la *diatonique*, et qu'elle se refuse à toute autre, comme forcée et contraire aux lois de la nature. Aussi est-ce envain que des maîtres habiles et des hommes d'un mérite distingué, entr'autres Nicolas Vicentino et Pierre de la Valle, ont tenté de trouver d'autres gammes, et particulièrement celles que les partisans de la musique des Grecs, indépendamment de la *diatonique*, attribuaient à cette même musique. La multiplicité de leurs essais n'a servi qu'à leur prouver, qu'il n'y avait pas d'autre dimension de tons supportable pour l'oreille humaine.

*Les Grecs ne connaissaient que le genre diatonique.*

Mais que dirons-nous donc des deux autres genres, dont les écrivains de l'antiquité font aussi mention, savoir; du genre *énharmonique*, où la gamme procédait par deux quarts de ton et une tierce majeure; et du genre chromatique, qui procédait par deux demi-tons et une tierce mineure ? Rien autre chose, sinon que ces deux genres n'ont jamais existé, ou qu'ils n'ont eu qu'une courte durée, parce qu'ils ne sont point dans la nature et qu'ils blessent l'oreille. « Il y a trois choses, dit le P. Sacchi, qui concourent à nous faire « distinguer les consonnances justes des fausses, savoir; la voix hu- « maine qui les forme, l'oreille qui les entend, et l'intellect qui « a la faculté de juger des proportions dans lesquelles ces con- « sonnances sont comprises, pourvu cependant que la nature de la « consonnance soit contenue dans la commensurabilité des tons qui « resonnent ensemble. Ces trois choses nous conduisent directement à « cette conséquence, qu'il n'y a pas d'autre genre de musique que « le nôtre. Or peut-on pousser le doute plus loin que nous à cet « égard ? Et n'est-on pas obligé de convenir, que le genre énhar- « monique tant vanté, avec son quart de ton, n'est qu'une inven- « tion fabuleuse, comme l'ont cru bien des gens du tems même de « Plutarque ? » Il en est de même du genre *chromatique*, d'autant plus difficile à apprendre, selon Briennius, qu'il s'éloigne davan-

*Fausseté des genres énharmonique et chromatique.*

tage de l'instinct naturel. On croit que ces deux genres commencèrent à être en vogue du tems de Platon et d'Aristote, mais que bientôt tombés dans l'oubli, ils laissèrent le champ libre au genre *diatonique*. S'ils eussent eu les qualités que quelques-uns leur supposent, pourquoi, au lieu d'être expirés pour ainsi dire dès leur berceau, ne se seraient-ils pas plutôt répandus à mesure que l'art s'est perfectionné ? Pourquoi n'en est-il fait au contraire qu'une faible mention, à l'époque même où la musique des Grecs avait atteint son plus haut degré de gloire ? Pourquoi, parmi les premiers maîtres dans cet art, ne s'en trouve-t-il aucun qui ait conservé l'usage de ces deux genres ? Pourquoi enfin les anciens auteurs eux-mêmes, tels qu'Aristoxène, Eratosthène, Architas, Didyme et Ptolémée, ne s'accordent-ils pas sur la mesure des cordes propres à chacun d'eux, et sur leurs véritables proportions ? Ces considérations nous portent à croire avec le P. Sacchi, que ces deux genres ne sont en effet qu'une espèce de charlatanerie de la part de quelques musiciens habiles, qui, *sachant un peu mieux que les autres manier le genre* diatonique, *et voulant se faire une réputation, ont donné à entendre que leur musique était d'une nature differente de la musique ordinaire*. Cette charlatanerie n'aurait rien qui répugne au caractère connu des Grecs. Concluons donc que la musique de cette nation n'avait point d'autres divisions que la nôtre, à moins de vouloir supposer que les Grecs eussent les organes de la voix et de l'ouie différens de ceux des autres hommes. Pour rendre aussi complette qu'il est possible cette dissertation, nous avons cru à propos de présenter à la planche 125, le systême de la musique des anciens dans les trois genres et sur le mode le plus bas qui est l'*hypodorio*, tel que l'a imaginé M.r Burette. Nous nous dispenserons néanmoins de rapporter les raisonnemens que fait à ce sujet ce savant Académicien, comme de peu d'importance pour notre objet, malgré l'érudition et les ingénieuses hypothèses dont ils sont assaisonnés. Les professeurs pourront juger si le systême qu'il présente est dans les lois de la nature, et si c'est réelement celui de la musique des anciens, qu'il suppose embrasser seize sons, compris dans quatre tétracordes, dont trois *réunis* et un *isolé*, avec un ton de plus, ou, pour s'exprimer en d'autres termes, renfermés dans l'étendue de deux octaves. Nous nous bornerons à ajouter, que le même académicien ne nie point que, d'après *le témoignage même de la plupart des musiciens Grecs, il parait que les deux premiers genres*, l'énharmonique et le chroma-

tique, *étaient très-négligés et presque tombés dans l'oubli de leur tems*, de manière que la Melopée ne roulait plus que sur le genre diatonique (1).

La musique des Grecs était inférieure à la nôtre dans les tons *τρόποι*, ou dans les *modes* du chant. Privée d'instrumens aussi étendus et aussi parfaits que quelques-uns des nôtres, tels que le clavecin et l'orgue, elle ne pouvait en effet avoir autant de tons que la nôtre qui n'en compte pas moins de vingt-quatre. Le système de leur harmonie était d'abord renfermé dans les étroites limites du *tétracorde*, *du pentacorde*, de l'*heptacorde* et de l'*octocorde*, et ne comprenait par conséquent que trois modes, qui n'étaient séparés l'un de l'autre que par un seul ton. Le plus grave de ces modes était le *dorique*, le plus haut le *lydien*, et le *phrygien* tenait le milieu entre ces deux modes; de manière que le *dorique* et le *lydien* embrassaient l'intervalle de deux tons, ou d'une tierce majeure. La division de cet intervalle en demi-tons produisit deux autres modes, savoir; l'*ionique* qui fut compris entre le *dorique* et le *phrygien*; et l'*éolien* qui prit place entre le *phrygien* et le *lydien*. La musique instrumentale fesant chacque jour des progrès, le système harmonique étendit dans la même proportion ses limites du grave à l'aigu. Les musiciens créèrent de nouveaux modes auxquels ils donnèrent le nom des cinq premiers, en y ajoutant la préposition *ὑπέρ*, *sur*, pour ceux pris du haut en bas, et la préposition *ὑπό*, *sous*, pour ceux pris du bas en haut. Ainsi, après le mode *lydien* vinrent en montant l'*hyperdorique*, l'*hyperionique*, l'*hyperphrygien*, l'*hyperéolien* et l'*hyperlydien*; et après le mode *dorique* en descendant l'*hypolydien*, l'*hypoéolien*, l'*hypophrygien*, l'*hypoionien*, et l'*hypodorique*. Voilà quels étaient, selon Alipius, les quinze modes de la musique des anciens. Mais, au rapport d'Euclide, Aristoxène n'admettait que treize de ces modes, dont il supprimait les plus hauts qui étaient l'*hyperéolien*, et l'*hyperlydien*. Ptolémée les réduisit à sept, savoir; l'*hypodorique*, l'*hypophrygien*, l'*hipolydien*, le *dorique*, le *phrygien*, le *lydien* et le *mixolydien* ou *hyperdorique*, son système étant que tous les modes devaient être renfermés dans l'espace d'une octave, dont le dorique devait en quelque sorte occuper le centre. Les principaux de ces modes prirent leur nom des peuples où ils étaient nés. Par exemple les Doriens

*Inférieure à la nôtre dans les tons.*

*Ancien système harmonique.*

*Variété des tons.*

(1) *Dissert. sur la Melopée de l'ancienne Musique.* Hist. de l'Acad. Roy. etc. Tom. V.

exécutaient le même chant un ton plus bas que les Phrygiens, et ceux-ci un ton plus bas que les Lydiens: ce qui donna lieu aux dénominations de mode *dorique*, mode *phrygien* et mode *lydien*. Ces modes étaient en outre analogues au genre de poésie qu'on voulait mettre en musique, à l'espèce de l'instrument sur lequel il devait être exécuté, au rythme, à la cadence, et enfin à l'impression qu'on voulait produire. Et en effet, des auteurs dignes de foi nous attestent, qu'on se servait du mode *dorique* pour les chants héroïques, du *lydien* pour les chants de douleur, et de l'*ionique* pour les chants de joie et d'allegresse. Lucien attribue au mode *phrygien* la propriété d'exprimer l'admiration; et Aristote dit que le *phrygien* et l'*hypophrygien* pénétraient l'âme d'une vive émotion (1). Il n'est pas à présumer cependant, comme l'ont imaginé certains érudits, qu'il n'était pas permis de changer d'intonation dans un même chant: car encore qu'il n'eût pas été impossible de contenir toujours la voix ou le son dans les étroites limites qu'on s'était fixées, ce chant aurait était trop pauvre d'harmonie pour être supportable. Notre opinion est confirmée à cet égard par le témoignage d'Aristote, qui dans le VIII.e livre de sa Politique chap. VII., rapporte que Philoxène ayant voulu composer un dityrambe sur le mode dorique, ne put se soutenir dans ce mode, et passa au *phrygien* sans s'en apercevoir. Nous avons donné à la planche 125 une esquisse du système musical des anciens pour le genre *diatonique* sur les modes *hypodorique* et *lydien*.

*Inférieure par le manque de figures.*

La musique des Grecs était encore inférieure à la nôtre sous le rapport des signes indicatifs de la valeur des notes. C'est dans le XI.e siècle, où est né aussi le contre-point, qu'ont été inventés les signes dont nous nous servons, chacun desquels a le double de la

(1) Alexandre Piccolomini (liv. IV. chap. 13. *della Instituzione morale*) distingue les différentes espèces de chants usités chez chaque peuple de son tems, comparativement aux effets étonnans qu'on raconte des anciens modes *lydien*, *hypolydien*, *phrygien* et *dorique*. Conformément à cette même division il dit: *que les airs de musique usités en Lombardie enflamment l'ame, lui inspirent de l'audace, la remplissent d'une espèce de fureur, et lui donnent une impulsion violente qui se manifeste par les mouvemens du corps. Les airs Napolitains respirent au contraire la langueur et la mollesse. Les airs Français sont d'une véhémence qui porte à l'exaspération; les Espagnols inspirent la douceur, et les Toscans n'excitent que des affections calmes et modérées,*

durée du suivant, et auxquels nous donnons les noms de *ronde*, *blanche*, *noire*, *croche*, *double croche*, *triple croche* et *quadruple croche*. Indépendamment du manque de ces signes, les Grecs avaient une méthode ou une *tablature* bien imparfaite, pour exprimer par écrit leurs compositions musicales. Avec neuf caractères, la musique moderne indique, non seulement le rythme ou la durée du son, selon leur figure, mais encore la qualité de chaque son, selon la place où se trouve le signe sur les cinq lignes de la même gamme, ou dans les espaces compris entre ces lignes, tandis que les notes Grecques rangées toutes sur une même ligne, n'exprimaient que la nature ou la qualité des sons. Ces figures ou notes étaient les vingt-quatre lettres de l'alphabet Grec, entières ou mutilées, simples, doubles ou alongées, et dans ces différens états tournées tantôt à droite, tantôt à gauche, mises à revers ou horizontalement, fermées ou accentuées, non compris les accens graves et aigus qui avaient aussi leur place dans cette espèce de tablature (1). Quoique le nombre de ces notes originales se réduisît à vingt-quatre, la nécessité de les faire servir à tous les sons et à tous les modes en augmenta tellement le nombre par les modifications que reçut chacune d'elles, qu'il fallait plusieurs années d'étude pour en apprendre l'usage. M.r Burette, et d'après lui Rousseau et Duclos en ont compté 1620. Mais en réfléchissant que, dans l'épigone et autres lyres, les cordes accouplées étaient accordées à l'unisson, et n'excédaient pas un nombre déterminé de sons, comme nous l'avons observé ailleurs, M.r Burette a établi un autre calcul, qui porte à 990 le nombre des notes, savoir; 495 pour la voix et autant pour les instrumens: nombre qui ne laisse pas d'être encore bien exorbitant. Il ne faut pas s'étonner d'après cela si Platon, qui n'aimait pas que les jeunes gens donnassent trop de tems à l'étude

*Egalement inferieure pour la tablature.*

*Notes de la musique Grecque.*

(1) Voyez Alipius, ainsi que les ingénieux et savans commentaires de l'infatigable Meibomius. L'alphabet Grec a continué d'être usité en musique jusqu'au XI.e siècle, époque à laquelle Guido d'Arezzo substitua des points aux lettres sur plusieurs lignes parallèles, d'où l'usage des notes modernes a pris son origine. Aux caractères des Grecs S.t Grégoire avait substitué sept lettres Latines, qu'on appela pour celà Grégoriennes, savoir A, B, C, D, E, F, G, lesquelles se répétaient au besoin et selon l'accent des chants, tantôt sous leur forme de majuscules pour le ton grave, et tantôt sous celle de minuscules pour le ton aigu, et qui s'étendaient jusqu'à quinze cordes selon le système des Grecs.

de la musique, leur permettait néanmoins d'y employer trois ans pour en apprendre seulement les premiers élémens. Ainsi la musique des Grecs était inférieure à la nôtre par le manque de figures propres à marquer le tems, et par l'imperfection et la difficulté de leur tablature.

*La musique Grecque manque du contre-point.*

Mais la grande supériorité qu'a la musique moderne sur celle des Grecs semble consister plus spécialement dans le *contre-point*, c'est-à-dire dans l'art d'unir ensemble plusieurs sons ou parties de chant, de manière cependant à ce que toutes soient en *harmonie* les uns avec les autres, et forment un seul tout, c'est-à-dire une ensemble de voix ou de sons agréables (1) : art ingénieux, qui par la combinaison des sons, donne à ses productions une variété et une expression d'un charme inexprimable pour l'ame et pour l'oreille. Or, non seulement les anciens auteurs de musique ne font aucune mention de cet art, mais ils nous donnent même de fortes raisons de croire qu'il leur était totalement inconnu (2). Aristoxène dit en effet, qu'on ne peut saisir l'effet de la musique, qu'en comparant le son actuel à celui qui vient de

(1) Ç'a été une question souvent agitée entre des écrivains célèbres, de savoir si les Grecs connaissaient le contre-point. Les partisans de l'affirmative sont Gafforio, Zarlino, Jean Bapt. Doni, Isaac Vossius, Zacharie Tevo, l'abbé Fraguier, Eximeno, et particulièrement Stillinfleet, Anglais. Leurs antagonistes sont, Galerano, Salinas, Artasi, Bontempi, Kircher, le P. Martini, le P. Sacchi, Marpurg, Wallis, Claude Perrault, Burette, les PP. Bougeant et Du-Carceau, et enfin Rousseau, comme on peut le voir à la fin de son dernier article.

(2) On ne trouve également, dans les meilleurs traités de la musique Grecque, aucun précepte sur la composition à plusieurs parties. Après avoir annoncé dans leur prélude qu'ils vont traiter de tout ce qui tient à la musique, les auteurs divisent généralement leur matière en sept chapitres où ils traitent, savoir; dans le premier des *sons*; dans le second des *intervalles*; dans le troisième des *systêmes*, dans le quatrième des *genres*, dans le cinquième des *tons*, dans le sixième des *passages*, et dans le septième du *chant* ou de la *mélopée*. Voila à quoi se réduit toute leur doctrine. Or il n'est pas à présumer qu'ils eussent omis de parler d'une article aussi important que le *contre-point*, s'ils l'avaient connu. Le P. Bougeant (*Mèmoires de Trévoux*, *Octob.* 1725) fait valoir judicieusement la force de l'argument négatif, qu'on peut déduire à cet égard du silence des écrivains de l'antiquité. *Dans l'état, où est aujourd'hui la musique*, dit il, *il est absolument impossibile d'en faire un traité exprès*,

cesser, et dont il ne reste plus rien que dans la mémoire (1). Comment cet écrivain aurait-il fait consister tous les effets de la musique dans la succession plutôt que dans la simultanéité des consonnances, s'il avait connu le contre-point ? N'aurait-il pas parlé avant tout du merveilleux effet que produit la comparaison de plusieurs sons aigus et graves, vîtes et lents qui frappent l'oreille en même tems ? Aristote, dans ses problèmes de la XIX.e section, qui ne traite que de la musique, ne parle que du chant à l'*unisson* et de la consonnance résultant de l'*octave*, soit dans le chant appelé par les Grecs ἀντίφωνον, soit dans le son de la *magade*, instrument qui avait un grand nombre de cordes, et sur lequel il eût été très-facile de former des accords comme nous le fesons sur la harpe. Ce philosophe entre même dans des détails minutieux, et pour ainsi dire inutiles sur l'accord des voix à l'*octave*, ainsi que sur le chant *antiphone*, et l'art de *magadiser*; mais il ne parle jamais des *tierces* et des *sextes* continues, ni de la distinction du mouvement *direct*, *oblique* et *contraire*, ni enfin des élémens dont se compose le plus simple contre-point. Il y a donc tout lieu de présumer, que les compositions musicales des Grecs étaient moins harmonieuses que les nôtres, parce qu'elles manquaient du contre-point (2).

*sans parler des différentes parties qui composent un concert des premiers et des second dessus, des hautes-contre, des tailles, des basses, des accords qu'il faut ménager, de ceux qu'il faut éviter, des cadences, des fugues, des imitations, en un mot des règles, des compositions à deux, à trois, et à quatre parties. On ne trouve rien de tout cela dans tous les traités, que les Grecs et les Latins nous ont laissés sur la musique, quoique il nous y déclarent qu'ils n'omettent rien sur cette matière.*

(1) Aristox. apud Meibom. Lib. I. pag. 30 : *ex duobus enim hisce musicae intellectus constat, sensu scilicet et memoria. Quandoquidem sentire oportet, quod fit, memoria vero retinere, quod est factum. Alio modo ea, quae in musica fiunt, consequi non licet.*

(2) Les écrivains qui accordent aux Grecs la connaisance du contre-point se fondent sur cinq passages des anciens auteurs, savoir; un de Longin dans son Traité du *sublime*; deux de Cicéron, dont le premier se trouve dans le *songe de Scipion*, et le second dans un petit fragment de son second livre de la *République*; le quatrième de Macrobe dans sa préface des *Saturnales* : enfin le cinquième de Platon dans son VII.e livre des lois. L'abbé Fraguier a publié sur ce dernier passage une dissertation, qui est peut-être la plus savante qu'on ait écrite jusqu'à présent en faveur

*Concerts ou symphonies de la musique Grecque.*

Cependant, s'il ne nous parait pas suffisamment démontré que les Grecs eussent la connaissance de cet art, ce n'est pas à dire pour cela qu'ils n'eussent aucune notion de concerts ou de symphonies. Ils en avaient même de trois sortes, savoir; le concert des voix, celui des instrumens, et celui des voix accompagnées des instrumens; c'est ce dont rendent témoignage, non seulement les auteurs, mais encore les monumens. Lorsque plusieurs voix chantaient ensemble, comme cela arrivait dans les chœurs, leur chant était à l'*unisson* et s'appelait *homophonie*, ou à l'*octave* et même à la *double octave* et s'appelait *antiphonie*. Nous ne dirons rien de l'*homophonie*, comme étant une chose connue de tout le monde, et qui ne présente aucune difficulté. Quant à l'*antiphonie*, voici ce qu'en dit Aristote dans la XIX.e section des ses problêmes. *L'antiphonie est la consonnance de l'octave . . . . . elle résulte de l'accord des voix des enfans avec celles des hommes, entre lesquelles il y a la même distance de ton, qu'entre la plus haute et la plus basse corde du double tétracorde ou de l'octocorde.* Ce philosophe cherche à expliquer dans le XVI.e problême de cette section, pourquoi l'antiphonie est plus agréable à l'oreille que l'homophonie ou l'unisson, et voici la raison qu'il en donne: c'est que *dans l'antiphonie les voix se font entendre plus distinctement, tandis que dans le chant à l'unisson, elles se confondent nécessairement les unes avec les autres, et se couvrent réciproquement.* On est également fondé à conjecturer, d'après la proposition du XXXIX.e problême, que l'accord se fesait aussi à la double octave. *Pourquoi*, dit ce philosophe, *ne peut-on faire la double quinte ni la double quarte, comme on fait la double octave* (1)*?* Quoique sans connaissance du contre-point, les Grecs ne

Homophonie.

Antiphonie.

de l'opinion qui accorde aux Grecs la connaissance du contre-point. ( Hist. de l'Acad. Tom. III. où se trouvent aussi les réponses de Burette ). Nous nous écarterions trop de notre but si nous voulions nous arrêter à faire un examen critique de ces cinq passages, dont le vrai sens n'est nullement favorable à leurs partisans, ainsi que l'a solidement prouvé le P. Sacchi un de leurs antagonistes, auquel nous renvoyons nos lecteurs. Les raisonnemens de cet écrivain nous semblent aussi pouvoir servir de réponse à la Dissertation de M.r de Rochefort sur la *symphonie des anciens*, qui se trouve également dans l'histoire de l'Académie Française, Tom. XLI. pag. 361.

(1) Quelques expressions dont se sert le même philosophe dans son XVII.e Problême de la XIX.e section, donnent à présumer, que le con-



Palagi inv. Gallo Gallina dis. ed inc.

pouvaient pas faire à moins que de doubler l'étendue de la voix pour chanter à l'octave : car ce n'était que de cette manière que pouvaient se réunir ensemble plusieurs voix, dont les unes étaient graves et les autres aigües, et qui par conséquent ne pouvaient chanter à l'unisson : ce qui devait produire un chant agréable, attendu que l'octave peut fort bien se substituer à l'unisson. Ce que nous venons de dire du concert à plusieurs voix peut également s'appliquer au concert à plusieurs instrumens, avec ou sans accompagnement de chant; ensorte que les instrumens pouvaient de même s'accorder à l'unisson ou à l'octave. On rencontre dans les monumens, comme nous venons de le dire, plusieurs représentations de concerts de ce genre. Et en effet, outre les exemples qu'on en peut voir à l'article de la Danse, nous avons une belle peinture d'Herculanum, où l'on voit représenté un concert à plusieurs voix et à plusieurs instrumens (1). Les Académiciens de ce Musée sont d'avis, que ce concert est le chœur d'un drame et probablement d'une tragédie, et que si ce n'est pas la totalité du chœur qu'on voit ici, c'en est au moins une des parties, c'est-à-dire de ces *ternaires* ou *jougs* dont nous avons parlé ailleurs. C'est d'après cette peinture et autres semblables prises des vases d'Hamilton, qu'a été conçu le plan du concert représenté à la planche 126, qui est de la composition de M.r Pelagio Palagi, peintre renommé et un des nos estimables collaborateurs.

*Concert à plusieurs instrumens.*

Ces sortes de concerts devaient être d'un grand effet : car de tous les genres d'harmonie, l'*unisson* est celui qui plait le plus à l'oreille et cause à l'ame une plus vive émotion : ce qu'on peut dire également de l'octave, qu'on doit considérer de même comme une harmonie à l'unisson lorsqu'elle se compose de plusieurs voix. Et en effet un concert de voix de diverses qualités, d'hommes, d'enfans, dont les unes font la basse et les autres le dessus, doit produire à

*Force de l'unisson.*

cert à plusieurs voix à l'octave se désignait par le mot *μαγαδίζειν* pris de l'instrument de musique appelé *magade.*

Le passage d'Horace, Epod. IX. v. 5. que nous avons déjà cité, a également fait conjecturer à quelques écrivains, qu'outre le concert à l'unisson, à l'octave et à la double octave, les anciens connaissaient encore le concert à la *tierce*, au moins sur les instrumens; mais on ne peut assurer avec certitude que cette espèce de concert fût en usage du tems d'Aristote : car cet auteur dit formellement que l'octave pouvait seule se *magadiser.* V. Burette, *Histoire*, etc. vol. IV. pag. 122 et suiv.

(1) *Pitture ec.* Tom. IV. pl. XLII.

l'oreille des sons d'une intensité, qui ne laisse point à désirer les vains ornemens de l'art, ni le faux brillant d'accords recherchés. Ce genre de concert doit être encore une fois d'un grand effet: car, comme l'observe Aristote dans son XXI.e problême de la même section, lorsque plusieurs voix capables de bien chanter procèdent à l'unisson, il faut *qu'elles observent le nombre* ou la mesure, et que leur intonation et leur concordance soient parfaites. Ajoutons à cela qu'un corps considérable de voix à l'*unisson*, produit dans l'air une suite de vibrations harmoniques, qui excitent dans l'ame une vive commotion. Tel devait être dans la musique Grecque l'effet des chœurs, qui étaient souvent très-nombreux, et toujours à l'unisson: ce dont il est aisé de se former une idée par l'harmonie majestueuse du chant Grégorien, par quelques hymnes sacrés et autres chants qu'on entend dans nos églises, et enfin par ce qu'on appelle *canons* et autres compositions à l'unisson, qui ont lieu quelquefois dans nos représentations théatrales, lorsque ces divers chants sont bien exécutés.

*La musique Grecque était supérieure à la nôtre par sa simplicité.*

Mais si la musique des Grecs était inférieure à la nôtre par l'imperfection des instrumens, des figures et des notes, et surtout par le manque du contre-point, elle ne laissait pas néanmoins d'avoir des qualités qui lui étaient propres, et qui lui doivent assurer en plusieurs points une juste prééminence sur toutes les autres. D'abord, sa simplicité même la rendait plus propre à émouvoir que la musique moderne. Plus on a voulu enrichir l'antique pauvreté de cet art aimable, et plus on l'a éloigné de son véritable but, qui est d'émouvoir les passions. « C'est ce dont chacun de « nous peut juger lui-même, dit le P. Martini, relativement à no- « tre musique actuelle, et surtout à celle de théâtre, qui perd « d'autant plus chaque jour de son expression, qu'on s'efforce da- « vantage de lui donner de la variété et de nouveaux agrémens. Et « cela est vrai, dit Briennius: *car le chant, pour être parfait, doit* « *comprendre l'harmonie, le rythme et la mesure; c'est-à-dire qu'il* « *doit-être à la fois grave et aigu quant à l'harmonie, vif et lent* « *quant au rythme, long ou bref quant à la mesure* (1) ». Un grand

(1) Martini, *Storia ec.* Tom. II. pag. 261. *Nous avons aujourd'hui*, dit M.r Colle dans la Dissert. déjà citée pag. 14, *certains chants sacrés, qui sont pathétiques, d'une harmonie simple et coulante, qui se chantent sans le secours d'instrumens, et dont l'expression a souvent arra-*

*La musique Grecque était supérieure à la nôtre par la langue,*

avantage propre encore à la musique des Grecs est celui qu'elle tirait de la langue même, qui, selon Fabius Quintilien, était plus douce, plus variée et plus harmonieuse qu'aucune autre: qualités qui, comme on le sait, ne contribuent pas peu à donner de l'expression à la musique.

*par la poésie.*

Mais c'est particulièrement la poéise, de qui la musique empruntait tous ses sujets, qui rendait cette dernière supérieure à la nôtre. Ces deux arts n'allaient jamais l'un sans l'autre, et se prêtaient des secours mutuels; mais convaincue de la supériorité et des avantages de sa sœur ainée, la musique se contentait de jouer avec elle le rôle de suivante. Ainsi le chant toujours subordonné aux paroles, était soutenu et embelli par l'espèce d'instrument qui lui convenait le plus. L'instrument, au dire de Plutarque, fesait entendre le même son que la voix; et lorsque la musique vocale ou instrumentale était accompagnée de la danse, celle-ci peignait fidèlement à l'œil l'affection ou l'image que lui transmettait la première (1). Et en effet c'est moins de l'harmonie que de la composition poëtique, que dépend l'effet de la musique: la première n'est que le coloris, et la seconde est le dessin sur lequel le compositeur doit distribuer avec sagesse les couleurs ou les notes constitutives de l'harmonie. « Le plus grand charme que la musique, dit le P. « Sacchi, exerce sur l'oreille, ne consiste point dans le rapport des « notes entr'elles, mais bien dans celui que ces notes ont avec « la pensée qu'expriment les mots. Il suit de là, que la musique « instrumentale le cède de beaucoup à la musique vocale, c'est-à-« dire autant qu'une belle statue doit le céder à un corps vivant,

*ché des larmes à de nombreuses assemblées, tandis que la musique bruyante et recherchée de nos orchestres, excite, il est vrai, l'attention et quelquefois l'admiration des auditeurs, mais les laisse pour la plupart froids et parfaitement indifférens.*

(1) Naguère nous avons eu dans quelques-uns de ballets du fameux Vigano une preuve non équivoque des effets merveilleux, qu'une musique simple, exécutée par un petit nombre d'instrumens, peut produire dans la danse, et surtout dans celle de *pantomime*. Le son grave ou aigu d'un seul de ces instrumens, accompagné des gestes de Mad.e Pallerini, actrice renommée particulièrement pour le jeu de sa physionomie, nous a causé une émotion bien plus vive, que n'aurait pu faire la poésie seule, ou l'expression d'une musique maniérée, morcelée et trop recherchée

« parce que le sculpteur, quelque soit son talent, peut bien don« ner à son ouvrage les proportions les plus justes et les plus agréa« bles à l'œil, mais il ne peut lui transmettre le mouvement et « l'éclat que donne aux corps vivans l'esprit qui les anime . . . .
« La perfection du chant dépend donc aussi beaucoup du sujet au« quel il est subordonné; et c'est faire preuve d'un fort mauvais « goût en musique, que de se montrer indifférent sur la qualité « de la composition poëtique, et sur l'harmonie qui doit toujours ré« gner entre elle et la musique (1) ». Or, que la poësie des Grecs fût bien supérieure à celle de tout autre peuple par la variété de ses genres et de ses mètres, ainsi que par l'harmonie de ses vers, c'est une vérité tellement manifeste, que ce serait abuser de la patience des lecteurs que de vouloir la démontrer. Nous observerons seulement que la diversité de caractère et de mesure du pied dans le vers, devait contribuer considérablement à rendre la musique expressive, attendu que chacun de ses pieds, soit simple ou composé, avait de sa nature la propriété d'exciter une émotion plutôt que l'autre (2). Ainsi le *pyrrhiche* et le *tribache* étaient propres à exprimer les affections délicates ou passagères; le *spondée* et le *molosse* les affections graves et mesurées; l'*iambe* et l'*anapeste* les affections véhémentes et belliqueuses; et le *dactile* les affections gaies et gracieuses. Privée de cet avantage, notre poësie ne peut, ou, par un usage bizarre et invétéré, ne veut accorder à la musique que des vers d'un mètre court et d'un rythme monotone, que des compositions fugitives qu'on appelle *ariettes*, où la musique ne peut pas déployer toute son énergie. L'inconvénient de la brièveté de ces compositions a été en effet parfaitement senti de nos maîtres de musique (3). C'est ce qui les oblige, dans ces ariettes, à répéter

(1) Sacchi, *ibid.* pag. 86.

(2) *Isacc. Vossius*, *de Poem. Cantu*, pag. 3. *Aristid. Quintilian. de Musica*, Liv. I. *apud Meibom.*

(3) Il faut lire à ce sujet la lettre de M.r Carpani au Directeur de la Bibliothéque Italienne. L'auteur s'y plaint du manque de *récitatifs obligés* dans nos opéras modernes. Cette plainte est bien fondée, car les *récitatifs* étant composés d'hendécasyllabes, c'est-à-dire de vers de la plus grande dimension, et entre-mêlés de *septénaires*, le compositeur de musique s'y trouve plus au large, et par conséquent plus en état de développer son génie et d'animer l'action dramatique. *Et en effet*, dit-il, *quel intérêt peut inspirer un drame d'où le récitatif est banni, et où l'ac-*

à satiété les mêmes paroles, et à s'arrêter sur chacune d'elles par des roulemens de voix forcés et ridicules: remède pire que le mal, parce-qu'il rompt le charme du rythme poétique, et que les paroles ainsi répétées sans raison ne signifient plus rien, et laissent languir le sentiment (1). La musique Grecque semble donc avoir été supérieure

*tion manque des ressources du dialogue, pour acquérir ce degré toujours croissant d'intétêt et de chaleur qui lui est si nécessaire? C'est dans le récitatif qu'est la vie, l'ame et toute l'essence du drame. Les airs, les duos, les morceaux à plusieurs voix n'expriment que les mouvemens et les transports d'une passion portée à l'excès: or qui rendra naturels, raisonnables et expressifs ces grands mouvemens, là où n'y ayant pas de passion, il ne peut y avoir de sentiment?*

(1) Le lecteur pourrait demander ici avec raison; mais pourquoi notre musique n'est-*elle pas aussi expressive que celle des Grecs, puisque* (comme nous l'avons observé plus haut), *indépendamment de sa nature qui est la même, elle a encore des avantages qui manquaient à celle-ci?* On trouve dans le P. Sacchi, pag. 135, la réponse à cette question. « Les raisons de cette différence, dit-il, résultent évidemment de ce « qu'on nous dit de l'emploi que les Grecs fesaient de la musique. S'il « faut en rapporter ici les principales je dirais, que la première est dans « la nature même de nos drames, dont les sujets manquent de gravité et « sont restreints dans des limites trop étroites. D'où il suit, que l'attente « du spectateur n'est que médiocrement excitée, et que si elle l'est d'une « manière quelconque, son âme reste froide: ce qui par conséquent ne « permet pas de distinguer l'effet du concours des causes qui agissent sur « l'âme, de l'impression matérielle que d'autres reçoivent par les sens. « La seconde raison est l'imperfection des compositions musicales elles-« mêmes, dont le style est trop recherché, trop morcelé, et dans les-« quelles il n'y a ni justesse de pensées ni progression. Les plus fameu-« ses compositions qu'on entend aujourd'hui, ressemblent en général aux « peintures chinoises, qui plaisent par la vivacité des teintes et l'éclat des « couleurs de l'or et de l'argent dont elles sont embellies, mais où l'on n'aper-« çoit ni art ni dessin, et dans lesquelles manque la distribution des om-« bres et de la lumière: ce qui fait que la plus belle de ces peintures « n'approche pas d'une simple ébauche faite au crayon par un de nos « peintres, ou d'un ouvrage quelconque exécuté au burin. De même « nos compositions actuelles de musique, tant vantées à cause du grand « nombre de parties dont elles sont formées, et des accompagnemens étu-« diés qu'on y entend, sont obligées de le céder à un simple unisson des « anciens, et sont bien loin de produire le même effet par le défaut « d'unité entre le chant et les paroles, et par l'oubli d'une foule d'autres « convenances, que les Grecs observaient scrupuleusement dans leurs repré-» sentations dramatiques ».

à la nôtre par la simplicité du chant et de la composition, par l'intensité de l'unisson, par l'expression, et par la poèsie qui en formait le sujet et la base (1).

Décadence de la musique Grecque.

Mais, par un effet de l'instabilité inhérente aux choses humaines, la musique des Grecs perdit insensiblement, ainsi que tous les autres arts, ce caractère de simplicité, de gravité et de majesté, qui lui était propre. La dépravation des mœurs entraîna sa dégradation et son avilissement. Ce changement est dû à l'introduction du dithyrambe, genre de poésie le plus susceptible de licence dans l'expression, dans le rythme, et dans le sentiment; il est plus particulièrement l'effet du mauvais goût qui prévalut dans les théâtres, où la musique déviant du but vertueux qu'elle s'était d'abord proposé, s'abandonna sans réserve aux charmes séducteurs de la mollesse et du vice, et se rendit ainsi l'esclave du caprice et d'une poésie efféminée et vulgaire, par conséquent bien différente de l'ancienne avec laquelle elle avait toujours été alliée, et qui était toute divine. Aussi Aristote se plaignait-il de ce que les musiciens n'étaient plus dès lors sensibles à la gloire, et n'écoutaient que le sentiment d'un vil intérêt, qu'ils parvenaient à satisfaire, non en portant l'émotion dans l'âme, mais en flattant l'oreille: *pourvu, dit-il, que ceux qui exercent cette profession, ne le fassent point dans des vues louables, mais simplement pour charmer les auditeurs, et qu'ils tendent à ce but par de vils moyens: ce qui, selon nous, ne caractérise point des hommes libres, mais des êtres serviles et mercenaires. La raison en est dans le vice même du but qu'ils se proposent, qui est que les spectateurs étant des hommes corrompus, il leur faut une musique variée: ce qui fait que les musiciens qui s'évertuent à leur plaire, tâchent de se rendre semblables à eux* (2). Une fois que

(1) En accordant ces qualités à la musique des Grecs, nous ne voulons pas dire cependant que la nôtre en soit entièrement privée: car parmi les productions de cette dernière, il en est quelques-unes d'un mérite supérieur pour la simplicité du chant, et pour l'expression. Telles sont entr'autres les compositions des Cimarosa, des Paesiello, des Weigl, des Rossini, et autres maîtres renommés, qui se sont illustrés dans cet art, précisément en marchant sur les traces des anciens.

(2) *Polit.* Liv. VIII. chap. VI. C'est aussi de quoi se plaignait Platon. Ce philosope compte au nombre des causes de la décadence de la musique le goût dépravé des spectateurs, qui donnaient des applaudissemens exagérés aux choses nouvelles et recherchées. *Anciennement*, dit-il,

la musique eut secoué le joug de la poésie, elle rechercha de nouveaux accords, des infléxions de voix hardies et le plus souvent sans mélodie. Les chanteurs s'arrêtaient complaisamment sur la même syllabe, qu'ils accompagnaient de plusieurs notes (1): affectation ridicule et bizarre, dont ne sont pas encore exempts nos chanteurs actuels. La multiplicité et la rapidité des changemens opérés dans la musique fesait dire à Anaxilas le comédien, au rapport d'Athénée, qu'à l'instar de la Lybie, la musique produisait tous les ans de nouveaux monstres.

### *Musique des Grecs modernes.*

*La musique des Grecs encore peu connue.*

Nous avons discouru jusqu'à présent de la musique des anciens Grecs, d'après les notions qu'on en trouve dans les monumens et dans les ouvrages des auteurs les plus dignes de foi. Mais, au lieu de nous arroger le droit de prononcer sur des questions qui ont été amplement discutées par tant de savans, particulièrement pour ce qui a rapport à la théorie, nous avons jugé plus à propos de chercher soigneusement à distinguer les choses douteuses de celles qui sont probables, et le vrai du faux. Il reste néanmoins encore beaucoup à faire, et peut-être ne parviendra-t-on jamais à dissiper entièrement les ténèbres dans lesquelles est encore enveloppée la musique des Grecs. « L'éloignement des tems, dit un illustre écrivain, et l'obscurité des signes dont se servaient les anciens pour exprimer les sons, ne laissent lieu qu'à des conjectures et à des présomptions. Mais s'il est difficile de porter un jugement exact sur cette matière, il n'en convient pas moins cependant de connaître les diverses opinions qu'elle a fait naître parmi les savans, afin de s'attacher aux plus solides ».

*Musique de l'église Grecque.*

Lorsque les Grecs eurent à leur tour courbé la tête sous le joug des Romains, leur musique se mit aux gages de la volupté, du luxe

dans son II.e livre des lois, *les règles de la musique étaient fixes, et il n'était pas permis de s'en écarter. Le droit de juger et de punir les transgresseurs de ces règles ne dépendait pas, comme aujourd'hui, des clameurs ni des sifflets d'un parterre turbulent, pas plus que celui de l'approbation ou de la louange ne dépendait de ses applaudissemens; mais le jugement sur le mérite de la composition était porté par des hommes d'un talent distingué, qui l'écoutaient jusqu'à la fin avec attention et en silence.* Qu'aurait donc dit Platon, s'il s'était trouvé présent au tintamarre qui a lieu quelquefois dans nos théâtres?

(1) *Aristoph. in Ran.* v. 1349, 1390. *Scholiast. ibid.*

et des caprices de ces maîtres du monde, sans qu'il se fit néanmoins aucun changement dans l'ancien système, quant aux rythmes, aux tons et à la mélopée. Depuis cette époque il faut, pour en retrouver quelque trace, la chercher dans l'église d'orient, où elle se réfugia à la naissance du Christianisme, en se conformant à la gravité et à la sainteté de ce nouveau culte. On lit en effet dans S.[t] Athanase que, dès le IV.[e] siècle, la psalmodie était accompagnée d'un chant harmonique dans l'église d'Alexandrie. On trouve à se former une idée de ce chant dans un petit ouvrage de Méthodius évêque et martyr, intitulé: *Du Banquet des dix vierges*, où il est dit que S.[te] Thècle, assise au milieu des autres vierges, se mit à chanter, et que celles-ci lui répondaient ὑπακοὴν sur le même ton, et formaient une espèce de chœur, d'après les règles qu'elle leur avait enseignées. Ce genre d'harmonie n'était pas seulement en usage dans les villes, mais jusque dans les déserts, où les pieux anachorètes l'adaptaient à leurs hymnes et à leurs prières. S.[t] Jean Chrysostôme, dans un passage de sa LXVIII. homélie, où il fait la comparaison du chant sacré des moines avec la mélodie profane et licencieuse qui était particulièrement usitée dans les théâtres, s'exprime ainsi: *Nous trouverons entre ces deux sortes de chants la même différence qu'il y a entre les concerts des Anges qui charment les sphères célestes de leur divine harmonie, et les cris discordans des chiens et des cochons, qui aboient et grognent dans la fange .... Lorsque les flûtes résonnent sur leur bouche déformée, le gouflement de leurs joues et la contraction de leurs muscles donnent un aspect hideux à leur physionomie. Mais ici tout respire la grâce de l'Esprit divin, qui, au lieu de la flûte, de la lyre et du fifre, n'emploie que la voix des Saints pour chanter les louanges du Très-Haut. C'est envain que nous voudrions exprimer par des paroles le charme de cette mélodie à des hommes charnels, et qui vivent dans la fange. Il faudrait que quelqu'un de ces forcenés fût présent ici, pour qu'il vît ce chœur de Saints, et nous n'aurions plus besoin d'expressions.* Mais il parait que, dès le IV.[e] siècle, il s'était introduit beaucoup d'abus dans le chant de l'église Grecque: car Pambon, moine d'Egypte qui vivait à cette époque, se récrie contre les modulations usitées alors dans l'office de l'église de S.[t] Marc d'Alexandrie, qu'il traite de profanes et dit particulières aux Gentils (1)

*Abus qui s'y introduisirent.*

(1) *Geronticon S. Pambonis, Abbatis Nitriae. Apud Gerbertum* Tom. I. *sub initio.*

Aussi les Saints Pères n'ont-ils rien négligé pour rappeler le chant des hymnes sacrés à l'ancien système (1). Les écrivains ecclésiastiques, parlent en outre d'une réforme opérée par S.t Jean Damascène dans le chant de l'église d'orient au VIII.e siècle. Après lui l'histoire cite le moine Jean Maurope, lequel fut ensuite Evêque, et qui composa plusieurs hymnes surtout en l'honneur de la Vierge, dans lesquels il avait essayé de rappeler le chant ecclésiastique à son ancienne gravité. Zonara nous apprend que l'usage des instrumens à vent ne fut jamais admis dans l'église Grecque: ce qui pourtant ne doit s'entendre que des lyres et des luths, car on voit que, dès le IV.e siècle, c'est-à-dire du tems de l'Empereur Julien, il y avait des orgues dans les églises d'orient (2). Mais, d'après la description qu'on en trouve dans Cassiodore et autres écrivains estimés, il parait que ces instrumens, quoique *pneumatiques* ou *à souflet* comme les autres, étaient néanmoins fort simples, à un seul registre, et ressemblaient probablement à cette espèce de petites orgues tombées aujourd'hui en désuétude, et qui ont été pendant long-tems en usage dans les églises et dans les écoles sous le nom de *Régales*. Enfin depuis que, par l'effet de leur malheureux schisme avec l'église Catholique, les Grecs se sont divisés en plusieurs sectes, chacune d'elles a adopté un chant et une litur-

*Orgues.*

(1) *Instituta Patrum de modo psallendi, sive cantandi. Ex MSS. codice San-Gallensi apud Thomasium*, Opp. Tom. IV. pag. 353.

(2) Voyez du-Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, au mot *Organum*. Il ne parait pas que l'orgue fût connu dans l'église latine avant le huitième siécle. On rapporte que l'Empereur Grec Constantin Copronime en envoya un à Pépin Roi de France. Mais Egimard, qui, dans les *Annales* de Pépin, l'an 757, parle de cet événement, emploie le pluriel *organa*: ce qui pourrait aussi s'entendre, non de l'orgue proprement dit, mais encore d'autres instrumens. Les écrivains qui ont traité de choses concernant le règne de Charlemagne, parlent plus clairement de l'introduction de l'orgue dans l'église Latine. Valfride Strabon en décrit un qui se trouvait dès le neuvième siécle à Aix-la-Chapelle, et ajoute que les sons de cet orgue étaient d'une telle douceur, qu'une femme en mourut. Après avoir parlé des orgues des anciens dans ses *Supplémens de musique* (liv. VIII. pag. 290) Zarlin dit, que quelques écrivains sont d'avis que l'usage de l'orgue pnéumatique passa d'abord de la Grèce en Hongrie, et de là dans l'Allemagne, et particulièrement en Bavière, où l'on en conservait un dans la cathédrale de Munich, dont les tuyaux étaient en buis d'une seule piéce, de forme cylindrique, et de la grandeur de ceux de nos orgues actuelles.

gie particulière. Ce peu de mots suffira sans doute pour donner à nos lecteurs une idée des révolutions qu'a subies la musique des Grecs. Ceux qui voudraient s'instruire davantage sur cette matière, pourront consulter Martin Gerbert, qui l'a traitée avec beaucoup d'érudition, et qui a fait une étude particulière de tous les auteurs qui ont écrit sur la musique sacrée (1).

*Musique des Grecs modernes.*

Nous passerons maintenat à la musique des Grecs modernes, sur laquelle il ne nous reste que peu de choses à dire. Ce peuple n'est peut-être pas moins passionné que ses ancêtres pour cet art. La Grèce actuelle a aussi ses Amphions, ses Muses, ses Anacréons, et se vante encore des merveilles de ses anciens artistes. Sous le règne du cruel Amurat IV, un Grec condanné à mort toucha tellement le cœur du Sultan par les sons de sa lyre, qu'il en obtint sa grâce. Un Cipriotte fesant voile pour la mer Noire jouait de la lyre assis sur la poupe de son navire: en passant sous une des fenêtres du palais du fameux Ibrahim Pacha Visir, il fixa par la douceur de ses sons l'attention de la Sultane, qui l'ayant fait appeler le fit jouer devant elle de son instrument, et le renvoya comblé de faveurs et de présens (2). Les festins des Grecs modernes, pour peu qu'il y règne de gaieté, ne se terminent jamais sans quelques chansons, qui nous rappellent les *Scolies* (3) des anciens, et dans lesquelles brillent encore des étincelles du génie dont le feu embrâsait Anacréon et Sapho.

*Leurs instrumens*

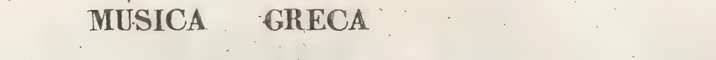
La lyre et le luth sont encore leurs instrumens favoris. Le plus souvent ils chantent et jouent en même tems. Leur lyre a beaucoup de ressemblance avec celle que Virgile donne à Orphée dans le VI.^e^ livre de son Enéide. Ils la jouent en pinçant les cordes avec les doigts, ou bien en les frappant avec une espèce

(1) *De cantu et musica sacra, a prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, typis San-Blasianis*, 1774, 2 vol. in 4.° fig.° *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ex variis Italiae, Galliae et Germaniae codicibus manuscriptis collecti etc. ibid.* 1784, vol. 3 in 4.°

(2) Cantimir., *Histoire de l'Emp. Ottom.* Tom. III. pag. 97 et 101.

(3) Selon Athénée, liv. XV. chap. 15, et Plutarque, *Sympos. liv. I. Quest. I.*, on appelait *Scolies* certaines petites compositions poétiques, qui se chantaient dans les festins des Grecs, ou par tous les conviés ensemble, ou par chacun d'eux à la ronde, ou par ceux-là seulement qui avaient le plus de talent en musique, ou qui étaient les plus distingués par leur rang. Plutarque dit que ces espèces de chansons furent appelées *Scolies*, parce qu'elles n'étaient pas faciles à chanter, et que leur exécution n'était pas à la portée de tout le monde.

# MUSICA GRECA



GRAZIOSO.

MAESTOSO.

d'archet qui leur tient lieu de l'ancien *plectrum* (1). Le berger se sert indistinctement de la cornemuse, de la flûte et de la lyre. Mais cette passion des Grecs modernes pour la musique n'est pourtant pas telle, qu'ils en fassent leur principale occupation; ils ne la cultivent que comme amateurs, et c'est peut-être là la raison pour laquelle la musique est bien loin chez eux du degré de perfection, auquel elle était parvenue chez leurs ancêtres. La théorie de cet art ne leur est pas moins inconnue qu'aux Turcs: toute leur science se borne à retenir de mémoire les airs et les accompagnemens de leurs chansons, et à répéter quelquefois les ariettes qu'ils ont apprises des Italiens. Ceux qui ont assez de talent pour inventer quelqu'air nouveau, ne sont pas peu embarassés après cela pour l'enseigner aux autres: car ils n'ont pas d'autre moyen pour cela que de le répéter jusqu'à ce qu'il soit appris. Il est rare de trouver parmi eux quelqu'un qui sache noter un air, et s'il s'en rencontre un, sa méthode étant uniquement de son invention, elle n'est entendue que de lui seul. Lorsqu'ils font un concert de plusieurs instrumens et de plusieurs voix, ils exécutent tous la même partie: car, à l'exception de l'accompagnement de la basse, ils ne connaissent pas les autres accords, qui résultent de la variété des sons de la voix ou de l'instrument. Ils ne connaissent pas l'usage des notes de la musique moderne, ni des lettres de l'alphabet dont se servait l'ancienne; ils emploient néanmoins souvent les accens: méthode des plus imparfaites, qui ne peut indiquer la durée de chaque note, et ne sert qu'à en marquer la position sur la gamme. Aussi les Grecs confessent-ils d'avoir perdu le *rythme* ou la mesure de la musique, et conviennent que ce qu'ils appellent aujourd'hui *rythme* n'est que le mouvement de la mélodie. On trouve dans le voyage de Guys, qui est peut-être le plus classique qu'on ait fait jusqu'à présent en Grèce, des chansons et des airs notés à la manière des Européens, et dont quelques-uns sont rapportés dans le récent et magnifique ouvrage de *Hobhouse*, d'où nous avons pris celui qu'on voit à la planche 127 (2).

*Leur système.*

(1) Guys, *Voy. litterair. de la Grèce etc.* Tom. I. lettr. X. On trouve en outre chez les Grecs modernes la vielle, le cymbale et le tympanon. Leur lyre a le ventre, ou l'*echéion* très-petit en comparaison du col, qui est ordinairement très-long; elle est presque semblable à l'instrument auquel Bonanni donne le nom de *colascion*, *Gab. harmon.* pl. LV.

(2) Outre les ouvrages de Guys et de Hobhouse sur la musique des

*Première origine de la sculpture.*

Les premiers essais que fit l'homme pour représenter son image furent exécutés sur le bois ou sur la pierre. Les plus anciens simulacres n'étaient, pour ainsi dire, que des signes de convention, tels que de petites colonnes, des cippes, des autels ou des pierres carrées (1). La statue de Minerve, que l'on conservait anciennement dans l'Acropole, n'était qu'un pieu ou un morceau de bois informe (2). Quelle distance de ce tronc grossier à la superbe statue de cette Déesse, qui était l'ouvrage de Phidias et fut placée dans le Parthénon, et qui, au dire de Maximus Tirius, ne le cédait en rien aux vers d'Homère ? On posa dans la suite sur ces colonnes certaines pierres rondes, qui figuraient grossièrement la tête de la personne qu'on voulait représenter: deux autres pierres placées à la partie inférieure en indiquaient les pieds; et lorsque dans la suite on voulut représenter les bras, on attacha de chaque côté du tronc deux morceaux de bois qui étaient pendans, et l'on eut ainsi un corps, qui, s'il ne retraçait pas exactement les formes humaines, en donnait au moins quelqu'idée. Le contour de la colonne qui aboutissait aux pierres représentant les pieds donna l'idée du vêtement: quelques lignes parallèles en forme de cannelures, qui se prolongeaient sur le fût de la colonne, suffirent pour dénoter au moins l'intention d'y tracer des plis. Telle est entr'autres la statue de Junon Lucina, qu'on voit encore dans la villa Mattei. C'est ainsi que ces premiers artistes préparaient la sculpture à enfanter un jour ces chefs-d'œuvre de l'art, dont leurs ouvrages n'étaient encore que des ébauches grossières: semblables à ces chantres rustiques qui précédèrent Thespis, dont les hymnes et les danses en l'honneur du Dieu des vendanges firent naître l'idée de la tragédie qui fut tirée de son état de rusticité par Eschile, puis perfectionnée par Euripide et Sophocle. Ces monumens portaient le nom

Grecs modernes, on peut encore consulter Millin, *Dictionn. des Beaux Arts*, Tom. II. pag. 523, Laborde, *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Tom. I. pag 216, Zialowsky, *Delineatio Ecclesiae orientalis Grecae*, avec les notes de Gundling, et le voyage de Pouqueville, seconde édition, IV. vol.

(1) V. *Religion des Grecs*, pag. 334.

(2) *Sine effigie rudis palus et informe lignum.* Tertull. *adv. gentes.* C'était aussi la forme de l'ancienne Cibèle, dont parle T. Live 29, 11. V. encore *Fragm. Epigr. Callim. cur. Bentleo*, N.° 105.

d'*hermès* ou *grandes pierres*, lequel fut conservé aux ouvrages exécutés sur ce modèle, même depuis que la sculpture eut atteint son plus haut degré de perfection (1). Il serait peut-être plus raisonnable, au dire de l'illustre Agincourt, de regarder ces monumens, moins comme des essais de l'art, que comme des signes grossiers usités chez presque tous les peuples pour conserver le souvenir d'un évènement, pour représenter un être suprême, et enfin pour exprimer quelqu'idée que ce soit avant l'invention même des arts et de la sculpture proprement dite. Dans la suite des tems, on commença par placer une tête sur ces colonnes, puis on y traça les caractères du sexe, et plus tard on y ajouta des pieds et une partie des jambes. Tels étaient les hermès de Minerve, qu'Atticus envoya de l'Attique à Cicéron (2). D'Hancarville parle d'un fragment d'un de ces anciens Hermès.

(1) D'Hancarville, *Collection of Etruscan, Greek etc. Antiquitys*, Tom. I. pag. 126. Cet auteur est d'avis, qu'il n'y eut d'abord aucune proportion déterminée dans les dimensions des hermès; que le véritable auteur de l'art fut celui qui, dans la suite des tems, ayant imaginé de mesurer le pied d'un homme, et ayant remarqué que sa longueur était à peu près le sixième de la stature humaine, donna aux termes et aux hermès six fois la longueur du pied, qu'était présumé avoir l'homme qu'on voulait représenter, et que par conséquent la sculpture n'a pu mériter le nom d'art que depuis qu'elle a connu, au moins en gros, les proportions de la nature qu'elle se proposait d'imiter.

Les Etymologistes font deriver le mot *hermes* ou *herma* du mot *εἴρειν*, qui veut dire *annoncer*, *indiquer*, peut-être parce que ces pierres carrées servirent d'abord de marques ou de bornes sur les routes, dans les champs, dans les places et autres lieux semblables: *Hermes*, *viator est calcans et terens itinera*, dit Franc. Jun. *in Elog. Ling. Hebr.* C'est pour cela que Mercure fut particulièrement désigné sous ce nom, parce que ce Dieu, dont l'éloquence fesait le principal attribut, était représenté, selon Suidas, sous la forme de statues carrées ou cubiques, pour indiquer que la vérité, qui est le but unique de l'éloquence, est toujours semblable à elle-même, de quelque côté qu'on la regarde. Selon Macrobe, le même Suidas et autres, les hermès sous lesquels on représentait originairement Mercure, ont pris leur forme de quelqu'allusion mystique. Servius prétend que leur origine vient de ce qu'on coupa à Mercure les pieds et les mains pendant qu'il dormait: Guasco (*De l'usage des statues etc.*) croit que les hermès prirent dans la suite la forme de momies Egyptiennes. V. Winckelmann, *Storia etc.* Vol. I. pag. 8 et suiv. édit. de Rome.

(2) Les Athéniens, selon Pausanias liv. VI. chap. 33, furent les pre-

hermès, qui fut transporté de Venise en Angleterre: la tête, qui était mutilée, avait les yeux fermés: les cheveux y étaient légèrement figurés par de simples lignes, et le sexe viril y était marqué de la même manière: on voyait tracés sur les côtés un *alpha* de la forme la plus antique, et un *sigma* renversé semblable à ceux qu'on voit sur les médailles d'argent de Possidonie; ces deux lettres sont sans doute les restes de l'inscription qui désignait la Déité que cet hermès représentait. L'usage d'indiquer ainsi anciennement la Divinité par des inscriptions gravées sur les côtés des hermès passa ensuite sur les jambes, sur les cuisses et même sur les flancs des statues, et se conserva jusqu'aux plus beaux tems de l'art: car on lit que Myron, qui vivait dans la LXXXVI.e Olympiade, avait gravé quelques lettres en argent sur l'Apollon qu'il avait fait pour Agrigente.

*Progrès de la sculpture.*

Le Génie de la Grèce sut néanmoins, de ces ébauches informes, élever l'art au plus haut degré de perfection. Les progrès de la civilisation, et l'heureux concours de circonstances dont nous avons parlé ailleurs, le mirent bientôt en état de changer les pierres en hommes, en héros et en Dieux, dont l'aspect excitait l'admiration et le respect. Nous ne nierons pas cependant que les premiers essais des Grecs, tant dans la sculpture que dans la peinture, n'aient été, pour ainsi dire, provoqués par les communications que cette nation eut avec des peuples déjà civilisés, tels qu'étaient les Phéniciens et les Egyptiens; mais, comme si la nature l'eût destinée à établir les justes proportions de l'art, et à créer les modèles du vrai beau, elle fut la seule qui marcha rapidement au but, tandis que les deux autres peuples à peine arrivés à un tiers du chemin s'arrêtèrent court, sans chercher même à surmonter ce que l'art semblait leur présenter de plus difficile (1). Cette heureuse métamorphose de la sculpture est particulièrement due aux Athéniens. Ils ne partirent point, dit Justin, d'essais obscurs comme les autres peuples, pour s'élever aux choses sublimes (2). « Si ce n'est point du

miers à donner aux *hermès* une forme carrée. Cicéron ( *ad Atticum lib. I. epist* 8 ) parle de quelques hermés avec une tête en bronze posée sur des morceaux de marbre penthélique.

(1) Il faut lire le beau parallèle que M.r Agincourt établit entre la sculpture des Grecs et celle des Phéniciens, *Sculpture*, *introduction*, pag. 7.

(2) *Non, ut caeterae gentes, a sordidis initiis ad summa crevere.* Justin *Histor.* Liv. II. chap. 6

cerveau de Jupiter, dit aussi très-judicieusement M.r Agincourt, c'est pour le moins de celui des Grecs que sortit Minerve toute armée, non de la lance et du bouclier, mais du compas et du pinceau : ou, pour parler sans fiction, si en Grèce les beaux arts demeurèrent quelque tems dans l'état d'enfance, auquel d'abord ont été partout condannés les inventions humaines, aucun des monumens de cette nation parvenus jusqu'à nous ne porte l'empreinte d'une semblable époque „. Il serait donc inutile de vouloir rechercher les traces d'une origine qui se perd dans la nuit des siècles, et ce ne serait pas moins envain qu'on se reporterait aux tems de Dédale, à ses automnates, à ses simulacres mobiles, et à ses merveilleuses inventions tant vantées par les poètes : époque contemporaine des siècles mythologiques, et par conséquent obscurcie de fables. Nous croyons plus à propos de passer directement à ces tems fameux, où les Grecs avaient déjà triomphé de tous les obstacles, et dont nous avons des notions historiques et des monumens incontestables (1).

*Epoque de la sculpture Grecque.*

Nous nous dispenserons encore de faire ici l'histoire de la sculpture, et de citer les noms des grands artistes auxquels elle fut redevable de sa splendeur; mais nous croyons qu'il importe d'en indiquer les époques les plus importantes, c'est-à-dire celles où les changemens les plus remarquables s'opérèrent dans le caractère de l'art ; nous suivrons dans cette recherche les traces de M.r Agincourt, et nous transcrirons pour ainsi dire ses idées, pour ne pas nous engager dans une étude stérile et superflue des ouvrages de Pline, de Winckelmann et autres écrivains (2). La première époque est celle des sculpteurs Egias et Ageladas (3). Ces deux artistes, contemporains de Pisistrate, se frayèrent une nouvelle route dans la pratique de l'art, et essayèrent de réunir le choix et la grâce des formes à l'exactitude matérielle, dont personne n'avait encore osé s'écarter dans les représentations qui se fesaient du corps humain. Ils transmirent chacun leur méthode, l'un à Phidias, et l'autre à Polyclète. Mais ces artistes s'aperçurent bientôt que leurs maîtres s'étaient efforcés de perfectionner le style de l'ancienne école aux lumières incertaines de règles imaginaires, et souvent encore

*Première époque.*

(1) Pour juger de l'état de l'art et surtout de la ciselure du tems d'Homère, il faut voir la description du bouclier d'Achille. *Milice des Grecs* pag. 263.

(2) V. *Sculpt. Introduction*, pag. 11 et suiv.

(3) Ils vivaient vers la LXXXV.e olympiade, 440 ans avant l'ère vulgaire.

Seconde époque

au détriment de la vérité. Ils cherchèrent donc à se rapprocher de la nature et à se créer un grand style, sans cependant s'écarter de l'exacte représentation des formes; ils donnèrent en outre à l'expression le même caractère que celui qu'ils avaient donné au style, et l'expression devint noble sans cesser d'être variée. C'est ainsi que furent fixés les vrais principes de l'art, et que naquit le *sublime*, seconde époque, qu'ont rendue à jamais célèbre les chefs-d'œuvre de Phidias dans la statuaire des Dieux, et de Polyclète dans celle des hommes (1). C'est à ces deux grands sculpteurs que la Grèce est encore redevable de ses plus beaux ouvrages en ciselure, genre de sculpture auquel semble appartenir aussi la *toreutique*, dont, au rapport de Pline, ils firent un art, et qui de tous tems fut consacrée au service des temples, et au luxe des principaux citoyens (2). Mais Praxitèle et Lysippe, successeurs de ces deux fameux artistes, s'étant aperçus que le sublime dont l'art était redevable aux modèles qu'avaient laissés leurs maîtres, consistait particulièrement dans une simplicité austère et dans une sévère beauté de formes et d'attitudes, ils imaginèrent qu'en se tenant plus strictement encore aux charmes de la nature, il serait possible d'unir à la grandeur du style un sentiment pour le cœur, sans rien perdre de l'effet que ce style avait déjà opéré sur l'esprit. Guidé par cette réflexion leur ciseau enfanta les Grâces et la Vénus du Guide. Ils créèrent ainsi le *beau style*, qui est celui de la troisième époque, et qui porta la sculpture au plus haut dégré de

*Le sublime introduit dans l'art.*

*Troisième époque.*

*Style beau et parfait.*

(1) C'est l'époque du fameux *canon* de Polyclète, *Polycletus fecit et quem* CANONA *artifices vocant, lineamenta artis ex eo petentes, velut a lege quadam; solusque hominum artem ipse fecisse artis opere judicatur.* Plin. Liv. XXXIV. chap. 8.

(2) Nous avons déjà fait mention des ouvrages de *toreutique* et de la ciselure *polycrome*, c'est-à-dire à diverses couleurs, à l'endroit où nous avons parlé du Jupiter Olympien, qui était un ouvrage de Phidias. Les procédés de cet art chez les Grecs ne nous sont pas encore bien connus. M.r Quatremère en a traité longuement et avec beaucoup d'érudition dans son grand ouvrage intitulé, *Jupiter Olympien*, que nous avons plusieurs fois cité. Outre cet auteur on peut encore consulter Winckelmann dans son *Histoire*, Heyne dans son opuscule *Super veterum ebore eburneisque signis* publié pour la première fois dans les Actes de l'Académie de Gottingue, T. I. l'an 1770 pag. 121, et l'Abbé Ciampi dans sa Dissertation *dell' antica Toreutica. Firenze*, 1815.

perfection (1) : car ce n'est qu'au style de cette époque célèbre, que fut accordée la gloire d'avoir imprimé aux ouvrages de cet art ces deux effets moraux, qui paraissent avoir été la principale source des idées religieuses : *aux pieds de Jupiter armé de la foudre les hommes furent frappés de terreur, et aux pieds de la Vénus ils sentirent l'amour.* A la même époque Pirgotèle, également habile dans un genre moins puissant sur l'imagination, mais non moins propre à émouvoir le cœur, gravait sur la pierre les portraits des grands hommes de la Grèce ; et ses ouvrages, malgré l'extrême délicatesse de l'exécution, retraçaient avec la plus grande vérité la ressemblance de ces illustres personnages (2). « Qui pourrait se transporter par la pensée sous les portiques ou dans les temples de la Grèce, en présence des héros dont la sculpture y avait multiplié les simulacres, et des Dieux qu'elle y avait fait descendre, ou se représenter dans une galerie aux pieds d'une statue de Lysippe, devant un tableau d'Apelle, et tenant en main un camée de Pirgotèle, et ne pas se sentir profondément ému ? Ce charme inexprimable était réservé au grand Alexandre, qui, dans un des mo-

*Gravure sur la pierre.*

(1) Plin. *Histor.* Liv. XXXIV. chap. 8. A l'influence des grands modèles se joignit, à cette époque, celle des préceptes que quelques-uns de ces grands artistes donnèrent dans leurs écrits, tant sur la sculpture en général, que sur les espèces particulières, telles que la gravure et la ciselure. Antigone et Xénocrate, statuaires l'un et l'autre, ont écrit plusieurs volumes sur leur art. Duri de Samos et Hippias d'Elide en ont aussi donné chacun un traité. Ménechme a décrit les procédés de la fusion des statues. Adeo de Mytilène, Menetor et Sopater, selon Athénée, ont fait l'histoire des statuaires et des graveurs les plus renommés. « Il y a lieu de croire, dit Agincourt, que Polyclète de Sycione avait accompagné son *canon*, ou la statue qui était devenue la règle de toutes les proportions, d'une explication ou d'un traité qui en développait tout le système. Si cet ouvrage nous était parvenu, nous aurions les préceptes avec les modèles : ce qui rendrait notre instruction complète sur les principes fondamentaux de la sculpture et de la statuaire.

(2) Il faut, pour la gravure sur les pierres précieuses et autres, consulter l'*Archéologie* d'Erneste avec les additions de Martini, *Lipsiae, sumtu Gaspari Fritsch*, 1790, in 8.° Ce petit ouvrage comprend tout ce qu'il y a de plus important peut-être dans des ouvrages volumineux et quelquefois indigestes, que certains antiquaires ont publiés sur l'article des pierres et des camées. On y trouve en outre des notions intéressantes sur les métaux, les marbres et autres matières, dont l'ancienne sculpture fesait usage.

mens de loisir qu'il dérobait à la victoire pour le consacrer aux beaux arts, ordonna à Lysippe d'armer son bras de la foudre, et à Apelle de placer dans ses mains une couronne de fleurs, pour en parer le front de Roxane „ (1).

*Décadence de la sculpture.*

Mais les beaux arts, dont ce célèbre conquérant avait vu les plus beaux jours, subirent à peu près le même sort que ses conquêtes. Après sa mort la Grèce éprouva de violentes secousses politiques qui amenèrent sa ruine, et influèrent puissamment sur la sculpture. Envain quelques artistes tentèrent, dans les deux siècles suivans, de lui rendre son premier éclat, ils ne firent que suspendre ou retarder sa décadence sans pouvoir l'empêcher. Cependant les beaux arts ne cessèrent point de fleurir pendant quelque tems hors de la Grèce, dans les pays échus en partage aux capitaines d'Alexandre, qui avaient hérité de son goût pour ces mêmes arts. Apelle trouva un asile en Egypte chez le premier des Ptolémées. Ce Prince employa les talens d'un grand nombre de statuaires et d'architectes, et ses successeurs suivirent long-tems son exemple; mais sous le septième Monarque de ce nom les artistes abandonnèrent Alexandrie. La même alternative de faveurs et de revers fut le partage des arts en Asie près des Rois de Syrie, de la Bythinie et de Pergame, ainsi qu'en Sicile sous Agatocle et sous Hiéron II, jusqu'à l'époque où Marcellus général des Romains prit Syracuse. Ce général enleva des villes qu'il avait conquises un grand nombre de statues, et enrichit le premier sa patrie des chefs-d'œuvre de la sculpture Grecque. Les conqêutes de ce peuple en Asie en dépouillèrent aussi bientôt les colonies Grecques, qui étaient répandues le long de la Méditerranée. Plus de cinq cents statues de marbre et de bronze enlevées de la Macédoine servirent de trophées aux triomphes de ses superbes vainqueurs. Corinthe fut dépouillée par Mummius, et Athènes par Sylla. L'insatiable avidité des Romains ne respecta point les temples fameux de Delphes, d'Epidaure, d'Olympie ni de Délos. Ces asiles sacrés des beaux arts, ces musées où l'on voyait rassemblés tant de chefs-d'œuvre en bronze et en marbre, furent la proie

(1) Agincourt, *ibid.*, pag. 12.

*Neque enim Alexander gratiae causa ab Apelle potissimum pingi, et a Lisippo fingi volebat; sed quod illorum artem, cum ipsis tum etiam sibi, gloriae fore putabat.* Cicer. *Epist. ad famil.* Liv. V. chap. 12. V. aussi Horace, *Epist.* Liv. II. *Epist. ad Aug.*

d'une cupidité impie et dévastatrice. Depuis cette époque funeste, les arts furent contraints d'abandonner le sol fortuné où ils avaient pendant si long-tems prospéré. Sans occupation dans leur patrie, et éblouis de l'éclat du nouvel empire qui s'était formé en Italie, les artistes Grecs allèrent s'établir à Rome (1). Soit que loin de leur ciel natal ils n'osassent point s'abandonner aux inspirations du génie qui avait animé les grands hommes, par lesquels avaient été établis les principes et créés les modèles de l'art, soit qu'ils voulussent se limiter à un style de pure imitation, ils mirent bien quelquefois dans leurs ouvrages une finesse d'exécution presqu'inimitable, mais ils ne firent jamais rien d'original ni de vraiment sublime. Tel fut l'état de la sculpture Grecque sous les premiers Empereurs Romains, et telle elle se conserva à peu de variations près jusqu'au IV.e siècle de l'ère vulgaire, époque de sa décadence totale.

*Monumens de sculpture.*

Après avoir ainsi exposé brièvement les vicissitudes qu'a éprouvées cet art, et indiqué les caractères de ses diverses époques, nous nous arrêterons à l'examen de quelques-uns des monumens les plus remarquables qui nous en restent. Mais il a paru tant d'ouvrages où ces monumens ont été rapportés, que ce serait une entreprise non moins pénible que superflue que de vouloir les reproduire ici. D'ailleurs les recherches que nous avons faites sur le costume des Grecs, nous ont déjà fourni l'occasion de citer en plusieurs endroits de ce traité divers morceaux de sculpture des plus habiles artistes. C'est pourquoi nous n'avons pris, comme modèles de ces différens styles, que quatre des monumens les plus fameux, qui sont; 1.° quelques fragmens des marbres du Parthénon; 2.° l'Apollon du Belvedère; 3.° la Vénus des Médicis; 4.° le Laocoon. Que si quelques-uns voulaient néanmoins nous faire un reproche d'avoir passé sous silence d'autres fameux ouvrages de sculpture, tels que le Taureau Farnèse, le torse d'Hercule, la Niobé et autres semblables, nous les prierons de se

(1) « Les Grecs furent à Rome poëtes, historiens, peintres, sculpteurs, architectes; de sorte que s'il est vrai de dire que, depuis son démembrement et l'assujétissement de ses peuples, la Grèce, ce beau pays, n'était plus celui des productions de l'art, on ne peut nier cependant que le génie et les principes de l'art même n'aient en quelque sorte formé pendant long-tems le patrimoine spécial des individus de cette nation. L'arbre transplanté ailleurs, quoique privé de ses racines, ne laissait pas que de produire en tous lieux les plus beaux fruits ». Agincourt, *ibid.*, pag. 12. N.° (6).

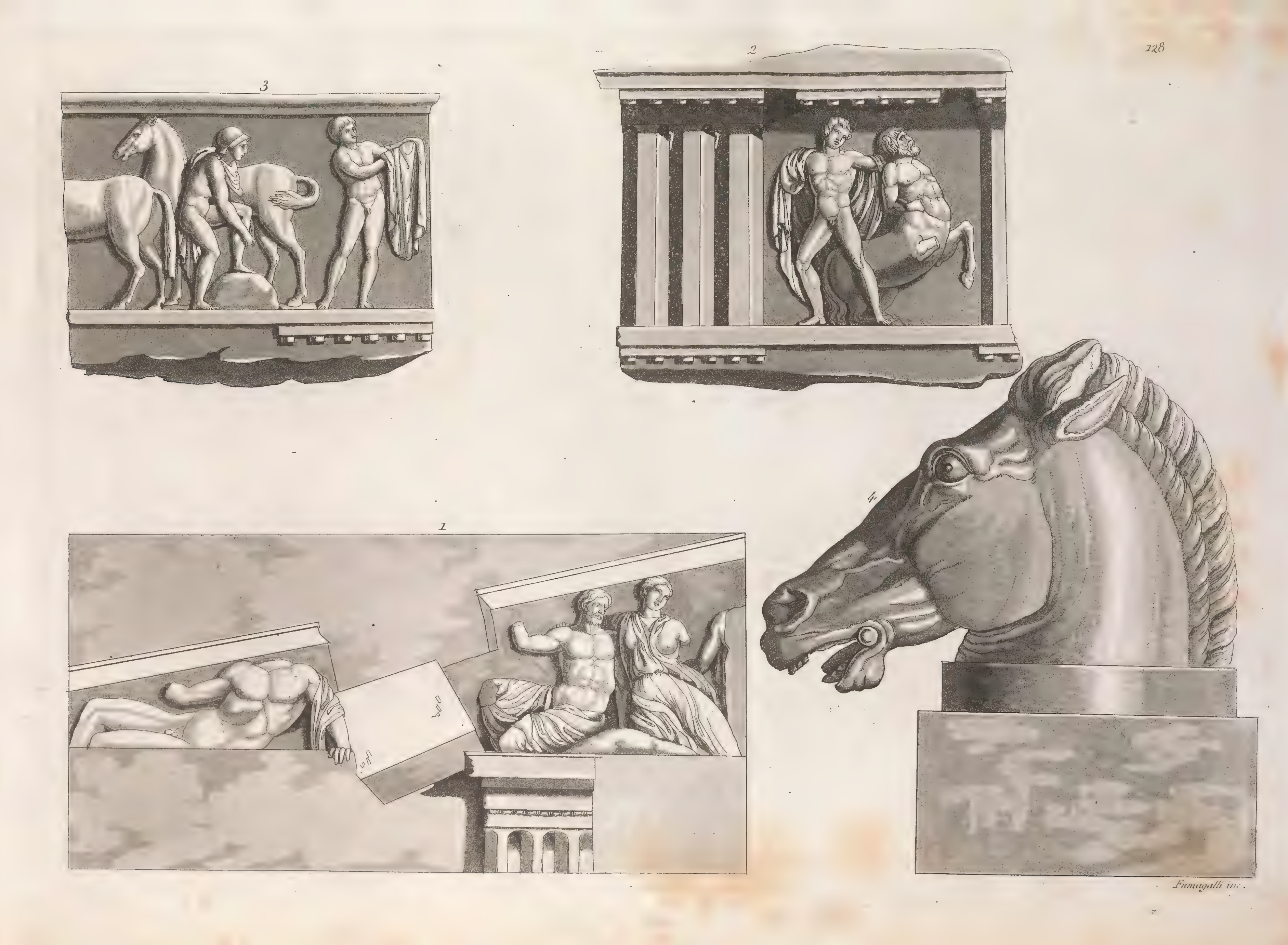
rappeler l'objet de notre ouvrage, et de réfléchir que nous ne nous sommes pas proposés de donner ici un traité de l'art, ce qui exigerait un travail immense, mais d'en présenter seulement un essai, et de rapporter succinctement ce qui en a été dit plus au long par d'illustres auteurs.

Marbre du Parthénon.

La planche 128 représente quelques restes des marbres du Parthénon, monument fameux, qui fut non seulement exécuté sous la direction de Phidias, mais dont les principaux morceaux de sculpture étaient, comme le croit Visconti, des ouvrages de ce grand artiste. L'immortel Canova avait une si haute idée de ces marbres précieux, qu'il aurait, disait-il, regardé comme un des évènemens le plus heureux de sa vie, celui qui lui avait procuré la satisfaction de voir ces restes antiques à Londres, encore qu'il n'eût retiré aucun autre avantage de son voyage en Angleterre. Aussi a-t-il adressé, au nom de tous les amateurs de son art, les plus vifs remercimens à Milord Comte d'Elgin, pour avoir transporté dans l'Europe civilisée ces *admirables sculptures* (1). Avant de déterminer la place qu'elles occupaient dans les deux frontons, l'illustre Visconti fait les observations suivantes (2). La première, c'est qu'il était d'un usage constant chez les anciens, de mettre dans les tympans de leurs frontons des figures de plein relief, au lieu de bas-reliefs selon l'usage moderne. Or ces ouvrages ne pouvaient s'exécuter que dans l'atelier de l'artiste; et c'est pour cela qu'ils sont d'une perfection, que ne paraissait pas réclamer le lieu où ils étaient placés. La seconde observation, qui est commune aux bas-reliefs des métopes, et même à la frise extérieure de la *cella*, c'est que, quoique les figures fussent en marbre blanc, presque tous les accessoires, tels qu'armes, boucliers, ustensiles, ornemens etc. étaient en bronze et certainement dorés, comme semblent l'indiquer les trous et les rainures qu'on voit encore dans les restes de ce temple fameux. Ces ouvrages appartenaient en partie au genre de sculpture *polycrome* dont nous avons parlé ailleurs, et qui était celui de la fameuse statue du Jupiter Olympien. La troisième enfin, c'est que le sujet du fronton d'occident ne représentait pas la naissance de Minerve, comme l'ont cru Whéler, et autres voyageurs ou antiquaires, mais la dispute qui s'était élevée

(1) Ses sentimens à cet égard sont consignés dans une lettre écrite par lui à Milord Elgin, voyez le *Journ. des Savans*, 1820, *février*.

(2) Voyez la lettre de Visconti en tête de l'édition Anglaise des marbres du Parthénon, et *Journ. des Savans*, *ibid.*




Fumagalli inc.

entre cette Déesse et Neptune sur le nom à donner à la ville de Cécrops : ce qu'il démontre; premièrement par la comparaison qu'il fait des fragmens de ce fronton avec les dessins qu'en fit lever sur les lieux même M.r Nointel en 1674, avant que ce temple eût été ruiné par l'effet d'une bombe durant le siège des Vénitiens; en second lieu par les admirables fragmens de la Minerve, dont les proportions ne pouvaient appartenir qu'à une figure d'onze à douze pieds de hauteur, et de nature par conséquent à être placée au milieu où à la partie la plus éminente de l'édifice. Il conjecture de là, que l'autre figure, qui occupait avec celle de Minerve le centre du fronton, était l'image de Neptune au lieu de celle de Jupiter comme on l'avait supposé. Passant ensuite aux autres fragmens, qu'il continue à comparer avec les dessins de Nointel, il rend non seulement probable, mais même certaine l'opinion où il est, que c'était là qu'était figurée la dispute de ces deux divinités. Que si tel était le sujet du fronton occidental de ce temple, et si Pausanias après être entré dans l'Acropole, et après en avoir décrit les divers monumens, dit que les figures du fronton *de la façade du temple de Minerve, représentaient tout ce qui a rapport à la naissance de Minerve ; et que dans le fronton de derrière était figurée la dispute entre Neptune et Minerve,* il faut en conclure que la façade et la principale entrée du temple étaient du côté opposé, c'est-à-dire à l'orient (1), et que c'était là en effet que devait être représentée la naissance de cette déesse : ce que Visconti a confirmé par ses savantes observations sur le peu de fragmens qui nous restent de cette façade. Après avoir ainsi donné sur l'architecture du Parthénon les notions que nous avions promis à nos lecteurs de leur communiquer, nous allons leur offrir la description des monumens rapportés à la planche 128 (2).

La figure mutilée et couchée n° 1, qui occupe toute l'extrémité du côté droit du fronton, a été reconnue par Visconti, par Quatremère, et par Richard Lawrence antiquaire Anglais, qui a publié les marbres d'Elgin, pour être l'image du fleuve Ilissus. Visconti loue dans cette statue le mouvement spontané qui la fait paraître animée. « Elle semble en effet, ajoute-t-il, se lever subitement par un effet de la surprise que lui cause la nouvelle de la *Ilissus.*

(1) *Paus.* Liv. I. chap. 24.

(2) On peut voir la copie de ces marbres fameux chez M.r Comolli, sculpteur de cette ville, qui les a tirés en plâtre sur les originaux.

victoire de Minerve „. Mais ce qui frappe le plus parmi toutes les beautés qui rendent cette figure admirable, c'est l'attitude par laquelle elle est liée au sujet principal, qui devait se trouver au centre, ou à la partie la plus élevée de la représentation de cet évènement. « Cette composition suffit seule, dit Lawrence, pour prouver que « les sculpteurs Grecs connaissaient l'anatomie: car l'artiste n'au- « rait jamais pu acquérir, par la seule étude du nu, la sublimité « d'expression qui caractérise cette admirable production (1) „. Les deux figures assises, du même nombre, se voient encore telles qu'elles sont indiquées ici, et sont comme les deux seuls et derniers témoins des magnifiques décorations de ce fronton. Spon et Whéler ont cru reconnaître en elles les images de l'Empereur Adrien et de Sabine son épouse. M.r Barbié du Bocage les a prises pour celles d'Hercule et d'Hébé; mais elles passent aujourd'hui généralement pour être les images de Vulcain et de Vénus. Le n.° 2 représente un des pleins reliefs des métopes. Nous croyons qu'il est superflu de nous arrêter sur la description de ce groupe, attendu que le principal mérite de toutes les métopes du Parthénon, consiste dans l'art avec lequel le même sujet, nécessairement composé de deux figures seules, savoir d'un combattant et d'un Centaure, a été tant de fois et en tant de manières différentes reproduit dans des espaces toujours uniformes. M.r Quatremère observe justement, qu'il ne faut pas confondre les groupes de ces métopes avec d'autres compositions semblables, fréquemment répétées dans les monumens, et où l'on voit les Lapithes aux prises avec les Centaures. Les individus que l'on voit ici représentés ne sont pas des Lapithes, mais les Athéniens sous la conduite de Thésée. Et en effet, les combattans ont le même bouclier et la même chlamyde que les chevaliers Athéniens dans les bas-reliefs des Panathénées. Le n.° 3 représente un fragment de ces mêmes bas-reliefs, dont nous avons déjà donné la description à l'article de la *Religion*. La dégradation des figures est très-sensible dans ces deux fragmens: ce qui prouve combien était fausse l'opinion où l'on était il n'y a pas long-tems, que les anciens sculpteurs ne savaient donner à leurs figures qu'une sorte de relief, qui était toujours la même. On voit au n.° 4 la tête d'un des deux chevaux du soleil, qui était représenté à son couchant sur l'angle droit du fronton oriental. « Cette admirable production

*Vulcain et Vénus.*

*Bas-reliefs des Panathénées.*

(1) *Elgin Marbres etc.* London, 1818, pag. 33.





C.Bottigelli dis. e inc. D.K.Bonatti l'A.T.



de l'art, dit l'écrivain Anglais, offre une imitation si parfaite de la nature, qu'il y a tout lieu de croire qu'elle a été modélée sur une tête vivante. Le principe de la vie semble étincler dans chaque trait (1); et l'expression y est si vraie, si pleine de l'ardeur bouillente qui distingue les races nobles et généreuses de ce bel animal, qu'elle offre une image vivante de celui dont on trouve dans Virgile une admirable description. . . . . Un œil grand et proéminent, un nez maigre avec des narines bien ouvertes, le museau alongé, la bouche profonde et une joue plane, sont les traits caractéristiques de la beauté dans cet élégant quadrupède; et quoiqu'on ne les retrouve pas toujours dans les individus d'une espèce commune, ils n'en sont pas moins très-naturels. Cette espèce particulière de tête dans le cheval peut se comparer à la physionomie Grecque dans l'homme, et constituer néanmoins le principe de la beauté (2) „.

*L'Apollon du Belvedère*

La planche 129 offre l'image des statues de l'Apollon du Belvedere et de la Vénus des Medicis, modèles l'une et l'autre de la beauté la plus parfaite. « Cette statue, dit Visconti en parlant de « l'Apollon, qu'on admire depuis trois siècles au Vatican, comme « le chef-d'œuvre de la sculpture, ne peut être décrite d'une ma- « nière à faire sentir dignement toutes les beautés qu'on y découvre « en la voyant. L'artiste, qui s'était élevé jusqu'à concevoir l'idée « d'une beauté convenable à un Dieu, l'a ensuite si heureusement « exprimée sur le marbre, qu'il semble avoir réalisé cette idée « par un simple acte de sa volonté. Il a représenté le fils de La- « tone avec l'expression de la colère sur le visage, sans cepen- « dant porter atteinte à l'attrait de cette beauté ineffable, de cette « sérénité intérieure qui sont inséparables de la nature d'un Dieu. « L'arc qu'il tient élevé de la main gauche vient de lancer la « flèche, et il n'y a qu'un instant, que sa main droite en a « abandonné la corde. Le mouvement de l'action n'est pas en- « core éteint dans ses membres agiles, qui semblent en conserver

(1) . . . . . *Illi ardua cervix,*
*Argutumque caput* . . . . . . . .
. . . . *tum, si qua sonum procul arma dedere*
*Stare loco nescit, micat auribus, et tremit artus*
*Collectumque premens volvit sub naribus ignem.*
Géorg. III. 79.

(2) Les marbres du Parthénon sont peut-être les seuls monumens dont la date nous soit bien connue; car on sait positivement qu'ils appartiennent au siècle de Périclès.

« une espèce d'ondulation, semblable à celle qu'on aperçoit encore « sur la surface de la mer, après que les vents ont cessé de l'agiter. « Il regarde le coup porté par ses flèches inévitables avec une cer- « taine complaisance, qui annonce le plaisir d'avoir satisfait sa colère « divine. Mais contre qui a-t-il lancé le trait ? On croit générale- « ment que c'est contre Python. Mais pourquoi ne serait-ce pas plu- « tôt contre le camp des Grecs, pour venger l'outrage fait à son « prêtre, vengeance mémorable qui fait le sujet de l'Iliade ? Pour- « quoi ne serait-ce pas encore contre les enfans de Niobé (1), en « punition de l'injure faite à sa mère; ou contre l'infidèle Coro- « nide, qui rendit le fils de Jupiter jaloux d'un simple mortel, ou « enfin contre les géans qui osèrent conspirer contre le thrône de « son père ? Tous ces sujets ont quelque chose de plus naturel et « de plus noble, que la mort d'un simple reptile: le regard élevé « du dieu ne semble point d'ailleurs fixé sur un monstre qui rampe « à terre (2) ». Et en effet l'usage qu'il vient de faire de ses flè- ches se voit ici dans toute son évidence.

(1) C'est l'avis du chevalier Azara. Et en effet Horace même ( *Carm. Liv. IV. Od. VI.* ) commence son hymne à Apollon par cette entre- prise du Dieu :

*Dive, quem proles Niobea magnae*
*Vindicem linguae, Tityosque raptor*
*Sensit etc.*

(2) Musée Pio-Clémentin, tom. I.er pag. 23 édit. de Rome. Cette belle statue fut trouvée parmi les ruines de l'ancien *Anctium* ; elle est en marbre Grec très-fin et bien conservée ; il ne lui manque que la main gauche ; et ses jambes, quoique restaurées, sont composées des vrais frag- mens du marbre dont elles étaient formées ; elle a neuf palmes Romains et cinq onces de hauteur, sans la plinthe.

Les Grecs fesaient particulièrement usage de marbre blanc dans leurs ouvrages de sculpture, mais aujourd'hui il serait presqu'impossible d'en dis- tinguer les véritables espèces. Les plus estimés de ces marbres étaient celui de *Paros*, qu'on appelait aussi *ligdinum*, du nom d'une montagne qui es trouvait dans l'île de Paros, et le *penthélique* qui se tirait d'une carrière non loin d'Athènes, et dont les Grecs fesaient le plus d'usage, parce qu'il était plus tendre, et par conséquent plus facile à travailler. Il était cependant moins blanc que le marbre de Carrara. On comprenait aussi dans la classe des marbres blancs, l'*hymétieu*, qui se tirait du mont Hymète prés d'Athè- nes ; le *porin*, qui venait de l'Elide ; l'*éphésien*, qui était rennommé pour sa blancheur, et le *fengite* que fournissait la Cappadoce, lequel, au dire

Cette superbe statue est parfaite dans toutes ses parties. Ses cheveux bouclés avec grâce ou relevés sur le front par un bandeau, qui est l'ornement propre des Dieux et des Rois, donnent une idée convenable de la belle chevelure du Dieu. « La colère, con- « tinue Visconti, qui se manifeste dans le renflement insensible « des narines, et dans un légère saillie de la lèvre inférieure, « n'occasionne aucune altération dans les yeux, ni aucune contrac- « tion sur la paupière du Dieu du jour. On reconnait dans ses regards « le *lunge jaculator*; et son carquois, selon l'expression d'Homère, « semble résonner sur ses épaules. On dirait qu'une jeunesse éter- « nelle se répand mollement sur toutes les parties de son corps, au- « quel l'artiste a su donner un ensemble d'agilité, de vigueur et « d'élégance, qui décèle le plus beau et le plus actif des Dieux, « sans y montrer la mollesse de Bacchus, ni la roideur de muscles qui « se fait remarquer dans Hercule, même après sa déification. Sa « chlamyde, de couleur d'or, est élégamment attachée sur son épaule « droite, et sa belle chaussure est du genre de celle que les Grecs « appelaient σανδάλια λεπτοσχιδῆ, *sandales de bandelettes fines.* « Le tronc même qui sert d'appui à la statue n'est pas sans si- « gnification : on voit représenté dessus un serpent qui est allégo- « rique à la victoire remportée sur Python, ou à la médecine dont « Apollon est le Dieu, et le serpent l'emblème ». Le même anti- quaire est aussi d'avis que cette statue est un des quatre fameux Apollons dont Pline fait mention; qu'elle est l'ouvrage de Cala- *Sa perfection.*

de Pline, prenait un poli si luisant, qu'on pouvait s'en servir comme de miroir. Les marbres de Lesbos et de Jassé étaient d'un blanc livide avec des taches sanguines. Outre ces diverses espèces de marbres blancs, la sculpture en employait encore chez les Grecs une foule d'autres de différentes couleurs, ou qui avaient d'autres taches. Tels étaient le *cariste*, ou l'*eubéen* qui était de couleur vert de mer; le *chio* à plusieurs couleurs, mais particulièrement veiné de noir; le *ténare* qui était de deux espèces, l'une noire, et l'autre d'un beau vert; le *phrygien*, avec des taches rondes couleur de pourpre; et le *noir* dont il y avait plusieurs carrières à Lesbos, à Ténare et en Afrique. On travaillait aussi le *basalte*, l'*albâtre* et le *porphyre*. Voyez la *Lythologie* de Wad, Winkelmann. *Storia ec.* Tom. II. pag. 11 et suiv. Du tems de Pline, l'usage s'était introduit à Rome d'orner les murs d'un revêtement des plus beaux marbres de la Grèce, sans distinction d'espèce ni de couleur: usage que condamne ce même auteur. *Histor.* Liv. XXXVI. chap. 6.

mide, et qu'elle existait du tems de cet historien dans les jardins de Servilius. Dans cette hypothèse on aurait en elle l'Apollon Ἀλεξικάκος, *Averruncus*, ou *préservateur du mal*, qui serait peut-être la même que l'admirable statue, érigée selon Pausanias, à Apollon par les Athéniens, après la cessation d'une maladie épidémique. Le dieu se verrait donc ici dans l'action de darder ses traits contre les infirmités et la mort, et par conséquent ayant à ses pieds le serpent, comme l'emblême des remèdes et de la santé.

*La Vénus des Médicis.* Parmi les autres chefs-d'œuvre de l'art, qui nous restent de l'antiquité, celui qui passe généralement pour le modèle de la beauté féminine est la Vénus des Médicis, ainsi appelée du nom des Princes de la famille des Médicis, par qui fut fondée la galerie de Florence où on la voit. Cette admirable statue représente Vénus sortant du sein des ondes, et appelée pour cette raison *Anadyomène* par les Grecs. L'élégance et la beauté de ses formes divines sont au dessus de toute les descriptions qu'on pourrait en faire. Plusieurs auteurs estimés sont d'avis qu'elle est l'ouvrage de Phidias, ou de Praxitèle, ou peut-être même de Scopas, dont la Vénus nue, qui se trouvait en face du cirque Flaminius, surpassait en beauté, au dire de Pline, la fameuse Vénus du Gnide de Praxitèle (1). D'autres, en considérant sans doute que l'épigraphe qu'elle porte n'est pas antique, l'attribuent à Cléomène, sculpteur qui jouissait d'une grande réputation à Athènes. Il parait que c'est à cette belle statue, ou à celle du Gnide qui lui ressemblait parfaitement selon Lucien, qu'Ovide fait allusion dans ces vers :

*Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,*
*Protegitur laeva semireducta manu :*

Presque tous les artistes qui ont fait depuis des images de cette Déesse, l'ont représentée dans cette attitude inclinée et convenable à la pudeur. Sa chevelure, sans laquelle, comme le dit Apulée dans la II.$^e$ de ses métamorphoses, *cette Déesse n'a plus rien qui charme, malgré le chœur des Grâces qui l'environne et le cortège des Amours qui la suit, malgré sa ceinture magique, et l'odeur embaumée du cinnamome et des essences dont elle est parfumée*, sa chevelure, disons-nous, parait dorée avec un art infini, et avoir reçu cet ornement d'une main antique : ornement qui, comme on le sait, était

(1) *Plin.* Liv. XXXV. chap. 5.

usité chez les Grecs et les Etrusques, d'où il était aussi passé chez les Romains (1). Elle a les oreilles percées, signe certain qu'elle avait autrefois des pendans en pierres précieuses ou autre matière. A côté du pied gauche de la Déesse on voit un Dauphin, portant sur son dos deux petits Amours: ce qui lui a fait donner par Ovide le nom de *geminorum mater Amorum*. L'artiste parait être resté au dessous de lui-même dans l'éxécution de ces deux petites figures: peut-être aussi l'a-t-il fait exprès, pour ne pas distraire l'at-

(1) L'usage était non seulement de colorier et de dorer certaines parties de la statue, mais encore de peindre sur elles les vêtemens propres à la Déité qu'elles représentaient. C'est ce qu'on voit par une ancienne statue de Diane, qui fut trouvée dans les ruines d'Herculanum en 1760. La Déesse a les cheveux blonds, et la tunique blanche, qui est aussi la couleur de sa robe de dessus, dont le bord inférieur est orné de trois petites franges peintes, la plus basse desquelles est de couleur d'or, la seconde, plus large que les deux autres, est parsemée de fleurs et de festons sur un fond écarlate, et la troisième est de cette dernière couleur. Voyez Winckelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 31. Quelquefois même on ne coloriait pas seulement, mais on habillait réelement les statues, soit de bois, de marbre ou de bronze. Clément d'Alexandrie rapporte que Denis le Jeune, tyran de Syracuse, après avoir dépouillé de sa robe d'or une statue de Jupiter, la fit revêtir par dérision d'une tunique de laine. ( *Cohort. ad gent.* num. 4 ). On est fondé à conjecturer, d'aprés un passage de Tertullien, qu'en Phrygie les idoles étaient revêtues d'habits brodés: usage, qui, n'en déplaise aux apologistes de l'antiquité, ne nous parait pas prouver beaucoup de goût. Dans des tems encore plus anciens, on adaptait aux statues de bois une tête, des mains et des pieds en marbre blanc. Telle était une statue de Junon et une autre de Vénus dont Pausanias fait mention, ouvrage l'une et l'autre du sculpteur Damophon, et qui avaient été exécutées vers la LX. Olympiade. Cet écrivain ajoute, que la première portait un voile clair qui lui couvrait tout le corps, excepté le visage et les extrémités des pieds et des mains. Toutes ces parties étaient faites d'ivoire dans les statues en bois, qui étaient dorées. Telle était encore une Pallas qu'on voyait en Egire du tems de Pausanias, et dont le corps était en bois doré et peint de diverses couleurs. Le même Pausanias rapporte qu'Hérodote Atticus, célèbre orateur du tems de Trajan et des Antonins, avait placé dans le temple de Neptune à Corinthe un char à quatre chevaux, qui étaient dorés et avaient les pieds en ivoire. Il parait même que l'on combinait quelquefois ensemble ces deux matiéres, l'or et l'ivoire dans la composition de la même partie de la statue: car Pausanias nous donne la description d'une statue de Jupiter qu'on voyait à Mégare, et dont le

tention des spectateurs, et pour que leur esprit ne fût frappé que de l'ineffable beauté de la Déesse (1).

*Le Laocoon.*

Si les deux statues dont nous venons de faire la description nous offrent le modèle le plus parfait de l'homme à la fleur de l'âge, et de la femme d'une beauté accomplie, le Laocoon, planche 130, nous donne l'idée de l'homme dans l'âge viril, et dans un sujet où la sculpture a triomphé de tout ce qu'on pouvait imaginer de plus difficile et de plus hardi. « Sujet tragique, dit « Visconti, expression sublime, dessin admirable, exécution par- « faite, telles sont les qualités qui, du tems de Pline même, dis- « tinguaient ce groupe magnifique parmi une foule d'autres statues « Grecques (2) ». Ce sujet a été supérieurement traité par Virgile dans son II.e livre de l'Enéide, où le poète montre Laocoon

visage était d'or et d'ivoire. Ces ouvrages étaient du genre appelé *polycrome*, dont nous avons déjà parlé. La sculpture en ivoire était connue des Grecs dès les tems les plus reculés, comme on le voit dans Homère qui fait mention de poignées et de fourreaux de glaive, de lits et ustensiles de toutes sortes faits en ivoire. On adaptait encore aux statues des yeux composés de diverses matières, et l'on mettait même à leur place des pierres précieuses, qui imitaient les couleurs de l'iris, comme l'avait fait Phidias dans sa Pallas du Parthénon, qui était d'or et d'ivoire. On remarque dans les restes de la tête en marbre de cette Déesse, qui se voyait dans le tympan occidental de ce temple, deux cavités à la place où devaient être les yeux, lesquelles paraissent avoir été faites pour y placer deux petits globes de quelque matière précieuse. Cette imitation des yeux se pratiquait, non seulement dans les statues des Dieux, mais encore dans celles des hommes (voyez le I.er vol. des bronzes d'Herculanum), et même des animaux. On lit dans Pline (liv. XXXVII chap. 5) qu'un lion en marbre, qu'on voyait au tombeau du régule Hermias dans l'île de Chypre, avait à la place et en forme d'yeux deux émeraudes si éclatantes, qu'à son aspect les thons en mer prenaient la fuite.

(1) V. *Museum Florentinum. Statuae antiquae etc. cum observationibus Ant. Fr. Gorii*, pag. 37. pl. XXVI. XXVII. XXVIII.

(2) Musée Pio-Clémentin. Tom. II. planche XXXIX., pag. 73. édit. de Rome.

Ce groupe a huit palmes Romains et neuf onces, et sans la plinthe huit palmes et cinq onces de hauteur; il a été trouvé du tems de Jules II dans les constructions attiguës aux termes de Titus, dans une niche qu'on montre encore; et la découverte en fut faite par certain Félix de Frédis qui est enterré dans l'eglise d'Araceli, dans l'épitaphe duquel elle est rapportée. Visconti.

prêtre d'Apollon, expirant avec ses deux fils dans les replis et par les morsures de deux énormes serpens envoyés contre lui par l'implacable Pallas, pour s'être opposé à l'introduction du fameux cheval de bois dans les murs de Troie. Nous ne saurions donner une idée plus exacte de ce monument admirable, et ce serait même une témérité de l'entreprendre, qu'en rapportant la description qu'en a faite l'immortel Visconti. « Une homme du sang des Rois, « et même des Dieux, représenté à cet âge de maturité où l'esprit « a atteint toute sa perfection, et où le corps n'a encore rien perdu « de ses forces, fait le sujet de cette belle sculpture. Il meurt, et « d'une mort affreuse, sous les morsures de deux serpens qu'une « Déité a suscités contre lui. Il sent que son crime n'est qu'un acte « de piété envers la patrie, dont son malheur ni l'improbation « des Dieux ne peuvent lui faire éprouver de remords. Il a la « conscience de son innocence, et se voit néanmoins mourir comme « sacrilège dans l'opinion de ses concitoyens; et quoiqu'il sente que « la funeste catastrophe qu'il prévoit doive bientôt justifier sa dé- « fiance, cette idée, jointe à celle de la destruction de sa patrie, « l'afflige au lieu de le consoler. Ce n'est pas seulement de ses « maux qu'il souffre: la vue de ses deux enfans qui périssent comme « lui victimes de la vengeance de Pallas, déchire encore plus cruel- « lement son cœur paternel. Et pourtant il ne se repent pas de « son zèle, et ne compte pour rien, au prix du témoignage de sa « conscience, la colère des Dieux et l'opinion des hommes. Telle « est le sublime tableau qu'ont voulu représenter les auteurs du « Laocoon; et leur savant ciseau l'a exécuté avec plus de succès, « que n'aurait pu le faire la plus éloquente description ».

*Son expression et son dessin.*

« Le prêtre est assis sur l'autel, où il se disposait à offrir « avec ses fils un sacrifice à Neptune. Les artistes ont supposé que « le choc des serpens l'a mis dans cette position. En se débattant, « il s'est débarrassé de son manteau qui pend sur l'autel : idée in- « génieuse par laquelle le sculpteur s'est ménagé un plus vaste champ « dans ce nu merveilleux. La pose du héros sur son séant a été « heureusement imaginée, pour exprimer que, dans cet horrible « combat, il n'a pas eu la force de se soutenir debout, et en « même tems pour le laisser dans une situation qui lui permît en- « core quelque résistance, et ne le montrât point abattu. Tout con- « court à représenter un héros qui succombe sans lâcheté, parce « qu'il ne se sent pas coupable. Sa tête n'est point inclinée, mais

« au contraire tournée vers le ciel avec un sentiment énergique, « comme pour lui reprocher son injustice. Son visage est celui « d'un homme mûr d'une rare beauté, et qui porte dans tous ses « traits l'empreinte de la vertu; et malgré l'altération qu'y ré- « pand la violence de la douleur, il ne laisse pas de conserver « un air de douceur qui inspire plus d'intérêt à mesure qu'on le re- « garde. Mais les rides qui sillonnent son front et l'accablement « qui règne dans ses regards, portent encore moins l'expression de la « douleur que celle de la pitié, que lui font éprouver le tourment de « ses enfans, et l'idée de la ruine prochaine de sa patrie. Le désordre « de sa chevelure occasionné par les efforts qu'il fait, et par la position « élevée de son visage, laisse son front entièrement découvert: ce qui « lui donne, au milieu des souffrances qu'il ressent, un air de séré- « nité, qui est réellement le prodige de l'expression. Ses bras et ses « mains sont en action pour se débarrasser des replis des serpens qui « l'étreignent cruellement, et pour écarter de ses membres leurs dents « meurtrières, en même tems qu'on voit en lui l'impossibilité d'y « parvenir. Sa poitrine est gouflée par l'effet de la douleur qu'il « éprouve, des efforts qu'il fait, et des peines dont son âme est « accablée; la contraction de son ventre annonce qu'il est dans « un état de spasme, et la convulsion dont ses membres portent « l'empreinte se fait sentir jusqu'à l'extrémité de ses pieds. Tout « cela ne contribue pas peu à faire ressortir le caractère du héros: « le renflement de sa poitrine donne à sa physionomie de la no- « blesse, et y imprime des traits de force et de grandeur surna- « turelles; et la contraction des extrémités, en éloignant toute idée « de langueur et d'abattement, annonce un état de résistance ma- « nifeste ».

*Sa composition.* Après avoir parlé de l'expression du dessin de cet ouvrage admirable, l'écrivain Anglais en décrit la composition de la manière suivante. « La tête du Laocoon est judicieusement rejetée en arrière, « tandis que le bras droit s'étend pour repousser un des serpens, « et que le gauche se retire pour éviter la morsure. Le bras « droit est à-peu-près dans la même position que devait être l'an- « cien (1): car s'il avait été replié vers la tête, comme quel- « ques-uns l'ont prétendu, cette partie supérieure du corps ne se-

(1) Il faut voir ce que dit Vinckelmann sur la restauration et la position du bras droit, *Storia dell' arti ec.* Liv. X. chap. 1, édition de Rome.

« rait pas aussi heureusement détachée, et l'attitude aurait trop « de ressemblance avec celle du l'aîné des enfans qui est à gauche, « lequel avait originairement le bras droit ainsi replié pour se dé« barrasser des serpens, et non étendu d'une manière insignifiante, « comme il l'est dans le morceau qui a été restauré. De plus, l'ac« tion de se délivrer de ces nœuds mortels, exige que Laocoon « étende le bras avec lequel il les a saisis, pour en éloigner le plus « qu'il peut de ses membres l'affreux contact. L'enfant au contraire a « la main droite repliée pour écarter le serpent, qui s'est déjà entor« tillé autour de ses deux bras; de la gauche il cherche à se de« barrasser le pied; et sur son visage est peinte la compassion dont « il est pénétré à la vue des souffrances de son père, qu'il regarde « avec une affliction tendre, mais moins soutenue que celle de ce der« nier, et par conséquent plus convenable à son jeune âge. L'autre « enfant à droite, qui est encore plus jeune que le premier, et sent « déjà l'atteinte d'une morsure dans le flanc, n'est occupé que de « sa propre douleur; il fait de violentes contorsions, et tandis qu'il « tâche du bras gauche de forcer le serpent à lâcher prise, il lève « le droit et le visage comme pour se plaindre et demander du se« cours. Mais Laocoon ne le regarde pas, autrement il ne pour« rait conserver autant d'héroïsme dans une situation aussi doulou« reuse. Tout est conduit dans ce groupe merveilleux avec un art ini« mitable. Quelques-uns ont trouvé déplacée l'épithète d'admirable, « que Pline donne aux replis des serpens qui enlacent les trois « figures. Cependant, l'art avec lequel ces replis lient ensemble « les différentes parties de la composition; leur disposition qui « laisse à découvert presque toutes les jointures principales dans les « trois corps; le choix du moment où les serpens mordent le père « et un des deux enfans, et le second plus dangereusement que le « premier; enfin la position de ces serpens, dont l'un mord Lao« coon et l'autre l'enfant qui est à droite, en embrassant le père « et le second enfant non encore blessé, toutes ces particularités « bien considérées nous determinent à déclarer, que cette par« tie de l'invention n'a pas moins de droits que les autres aux « éloges et à l'admiration des connaisseurs ».

*Artistes du Laocoon.*

Cette sculpture, que Pline vante comme la plus sublime production des deux arts du dessin, est l'ouvrage de trois Rhodiens nommés Agésandre, Polydore et Athénodore, que le même auteur

met au rang des plus grands sculpteurs de la Grèce (1). Et en effet, à l'époque même où l'on ne tenait compte que des ouvrages d'un mérite supérieur, l'école de Rhodes jouissait d'une célébrité qui lui attira les éloges de Pindare (2). Visconti n'est pas non plus éloigné de croire, que ces trois artistes sont antérieurs à la fondation de l'empire Romain, malgré l'assertion de Pline qui dit, peut-être avec cette tournure recherchée de style dont il fait pompe quelquefois, qu'ils embellirent de leurs ouvrages le palais des Césars. Visconti fait dériver son opinion de la sublimité et de la beauté du caractère; *du style des draperies bien entendues dans les plis, mais peu variées, et dans lesquelles on n'aperçoit point cette élégance recherchée qui fut l'avant-coureur de la décadence des arts*; et enfin de la remarque qu'il fait, *que ce groupe n'a jamais eu le poli qu'on donne avec la pierre ponce aux ouvrages achevés pour les rendre luisans*, et qu'il a été par conséquent exécuté dans le style du fameux Faune de la maison Barberini.

*Le decorum merveilleusement conservé dans le Laocoon.*

Mais parmi les beautés infinies de cet ouvrage admirable, on ne doit pas passer sous silence le *decorum*, qui est si religieusement observé dans toutes ses parties, et qui, sous ce rapport seul, en fait encore un des modèles les plus sublimes de l'art. Winckelmann avait déjà déclaré, que le caractère général et distinctif des ouvrages les plus renommés des Grecs, tant en peinture qu'en sculpture, consiste dans une noble simplicité, dans une grandeur tranquille qui s'étend à l'attitude comme à l'expression. « Semblable à la mer (ajoute-t-il) qui reste calme dans ses abîmes, malgré l'agitation qui règne à sa surface, l'expression dans les figures Grecques, alliée à la souffrance, annonce une âme grande et inébranlable. Cette âme respire non seulement sur le visage de Laocoon, mais même dans chacun de ses membres au milieu des angoisses qui l'accablent. La douleur qui se manifeste dans chaque

(1) *Nec multo plurium fama est, quorumdam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nominari possunt: sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae, et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum, et liberos, draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander, et Polidorus, et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis.* Liv. XXXIV. chap. 8.

(2) *Olympionic.* Od. VII. epod. 3, où le Scoliaste ajoute: *Les Rhodiens excellent sur tous les autres peuples dans l'art de faire les statues*

tendon et dans chaque muscle, et que la contraction pénible du bas-ventre nous fait presque partager avec lui, sans que nous ayons besoin pour cela de regarder le visage ni les autres parties du corps, cette douleur ne laisse apercevoir aucune trace de fureur sur le visage ni dans toute l'attitude. Ici l'on n'en tend point ces cris épouvantables du Laocoon de Virgile (1): l'ouverture de la bouche ne permet pas non plus de le supposer; elle indique plutôt un soupir d'angoisse étouffé, comme l'a dit Sadoleto (2).

*Limite d'expression dans les ouvrages de dessin.*

Cette description de Winckelmann a donné au savant Lessing l'idée de son bel ouvrage sur les limites de la poèsie et de la peinture : seulement il ne partage point le sentiment d'improbation que le premier manifeste en passant contre Virgile relativement aux cris du Laocoon. Il montre d'abord, que tout en se proposant pour règle unique dans leurs ouvrages la beauté de la nature, les anciens artistes, plus sages que les modernes, avaient restreint cette beauté dans certaines limites. Ils cherchaient à donner à l'objet qu'ils traitaient, le genre de perfection le plus propre à produire une espèce d'enthousiasme. Aussi la beauté commune, la beauté d'un ordre inférieur n'était pour eux qu'un sujet accidentel, dont ils fesaient une étude d'exercice ou d'agrément (3). Les magistrats veillaient même à ce que l'art ne se dégradât point par des productions difformes ou rebutantes. Tout le monde sait qu'ils existait chez les Thébains une loi, par laquelle il était prescrit aux artistes de n'imiter les objets qu'en ce qu'ils avaient de beau, et qui décernait des peines graves contre ceux qui avaient défiguré leur sujet d'une ma-

(1) *Ille simul manibus tendit divellere nodos*
*Perfusus sanie vittas atroque veneno;*
*Clamores simul horrendos ad sidera tollit:*
*Quales mugitus, fugit quum saucius aram*
*Taurus, et incertam excussit cervice securim.*

(2) Winkcelm. *De l'imitation dans les ouvrages Grecs de peinture et de sculpture.*

(3) *Qui te voudra peindre*, dit un ancien épigramme ( Anthol. Liv. II. chap. 4 ), *si personne n'aime à te voir.* Plus d'un artiste moderne dirait: Sois difforme autant que peut l'être un homme, je n'en saurai pas moins faire ton portrait: personne n'aime à te voir, que m'importe? on aimera à voir mon tableau, non comme l'image de ta personne, mais comme un effort de mon art, qui aura su représenter la difformité avec tant de ressemblance ». Lessing, *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poèsie et de la peinture.* Paris, *Renovard*, 1802, in 8.° pag. 11.

nière quelconque. Une autre loi des Hellanodices accordait dans les jeux olympiques la statue *iconique*, ou de grandeur naturelle, seulement aux athlètes qui y avaient été trois fois vainqueurs, pour ne point multiplier avec ces sortes d'images les ouvrages médiocres, et exposer aux yeux du public des représentations infidèles ou contraires à la beauté. Le beau était donc chez les Grecs la loi suprême du dessin. Il suit de là, que tous les objets qui semblaient incompatibles avec cette loi, ne pouvaient servir de modèle aux beaux arts, ou que pour le moins ils devaient s'y conformer. Quelques passions, par exemple, et même certains degrés de passion se manifestent sur le visage par des contractions, et sur le corps par des attitudes si violentes, qu'elles font disparaître les lignes entre lesquelles est circonscritte la beauté dans un état de repos. Les artistes Grecs s'abstenaient de présenter ces sortes de passions, ou bien ils les traitaient de manière à conserver à l'objet représenté une partie de sa beauté. Aucun de leurs ouvrages ne fut jamais déshonoré par l'expression rebutante de la rage ou du désespoir. Les Furies mêmes n'étaient point présentées sous un aspect hideux (1). « Toute la colère, dit Lessing, se réduisait à la sévérité. Jupiter est courroucé lorsqu'il lance la foudre : près de l'artiste il n'est que sévère „. C'est pour cette raison peut-être, que dans son fameux tableau du sacrifice d'Iphigénie, après avoir exprimé sur le visage des assistans les divers degrés de douleur convenables à chacun d'eux, Timante jeta un voile sur celui du père, ou l'affliction aurait dû être extrême et par conséquent choquante, attendu qu'elle y aurait produit des contractions violentes et toujours affreuses à la vue. Avec ce voile l'artiste à fait un sacrifice à la beauté (2).

*Comment est exprimée la douleur dans le Laocoon.*

Or, en fesant l'application de ces observations au Laocoon, quel but devait s'être proposé l'artiste dans l'exécution de ce groupe? L'image du beau le plus parfait, sous la condition nécessaire de la douleur physique. Cette douleur exprimée dans toute sa violence aurait anéanti toute beauté. Il fallait donc la renfermer dans certaines limites; et pour cela il fallait réduire les cris à de simples soupirs, non parce que les cris décèlent une âme faible, mais parce qu'ils défigurent le visage, en lui donnant un as-

(1) Voyez Boettiger, *Les Furies d'après les poètes, et les artistes anciens*, Paris, *Delalain*, 1802, in 8.°

(2) Lessing, *ibid.*, pag. 18 et suiv.

pect désagréable. Qu'on ouvre par la pensée seulement la bouche au Laocoon, et qu'on juge de l'effet: qu'on lui fasse pousser des cris, et qu'on l'observe. D'une figure qui nous inspirait de la pitié, parce qu'elle réunissait les traits de la beauté à l'empreinte de la souffrance, nous ferons une image hideuse, dont nous voudrons détourner les yeux, parce que l'aspect de la douleur nous blesse, sans que la beauté de l'objet souffrant puisse changer en pitié ce sentiment désagréable. Cette doctrine résulte également de la circonscription et du caractère de l'art même, qui ne peut jamais saisir qu'un seul instant du tableau que lui offre la nature, et est par conséquent forcé de suivre pas à pas dans sa marche les instans successifs d'une même action: bien différent en cela de la poèsie, qui a la faculté de représenter, non à la vue il est vrai, mais à l'imagination, un évènement entier. C'est ce qui fait que cette dernière a un plus vaste champ, et que le poète, comme l'a fait Virgile dans la description de la funeste disgrâce de Laocoon, peut, sans blesser les convenances, encadrer dans son tableau les différentes époques d'un évènement, et même les circonstances qui, sous la main du peintre ou du sculpteur, présenteraient à la vue une image affreuse et révoltante: ce qui est conforme aussi à ce précepte d'Horace, que:

*Segnius irritant animos demissa per aurem,*
*Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae*
*Ipse sibi tradit spectator . . . . . .*

*Diversité de moyens entre le poète et le statuaire.*

A entendre Laocoon pousser des cris affreux dans l'Enéide, la première image qui s'offre à l'esprit est celle de la bouche du héros horriblement ouverte et défigurée. Il suffit que ces mots, *clamores horrendos ad sidera tollit*, produisent à l'oreille un effet sublime, car les yeux n'ont ici aucune part. Le poète a eu soin en outre de faire précéder ce portrait des diverses époques de l'évènement: ce que le sculpteur n'aurait pu faire qu'au moyen d'un nombre d'ouvrages particuliers égal à celui de ces mêmes époques; il a disposé auparavant l'âme des lecteurs, et a fait ensorte que les circonstances du tems, du lieu, des spectateurs et autres accidens adoucissent ce que pouvait avoir d'horrible cette image, qui du reste n'est que passagère dans l'esprit de ceux à qui il

parle (1). Dans une statue au contraire, l'action est permanente, et toujours devant les yeux; et plus on la regarde, plus on croit voir de réalité dans l'illusion qu'elle présente. Mais si dans les différens degrés de l'affection morale, on ne choisit pas le plus convenable, le plus fecond, c'est-à-dire celui qui offre un champ plus libre à la pensée, que restera-t-il à l'imagination? Or le plus haut degré d'énergie d'une affection est ordinairement le moins convenant et le moins fécond. L'esprit ne pouvant aller au delà des impressions qu'il a reçues par les sens, est obligé de s'arrêter sur des images moins vives, passé lesquelles il craint de trouver toujours une limite dans les exagérations d'expression, qu'on lui a mal-adroitement offertes. Si Laocoon gémit, l'imagination peut se représenter les causes et les effets de ses gémissemens, et même les cris du désespoir qui sont le plus haut degré de l'affection; mais s'il crie, s'il se tourmente et fait des contorsions, il n'offre à l'âme qu'une image rebutante: l'imagination n'a plus au de là de ce terme rien sur quoi elle puisse s'arrêter, elle n'attend plus rien que les derniers soupirs et la mort. Ainsi, en radoucissant dans leur ouvrage l'expression physique de la douleur, les sculpteurs du Laocoon n'ont fait que de se conformer à la loi suprême du beau idéal, et se tenir dans les limites prescrites à l'art du dessin, en même tems qu'ils nous ont donné le modèle le plus sublime d'une action exprimée précisément dans son instant le plus convenable et le plus fécond, ou plutôt le moins rebutant et le plus propre à offrir à l'imagination la plus grande variété d'idées. Nous avons cru devoir entrer dans ces explications, pour montrer à nos lecteurs avec quelle sagesse les grands sculpteurs de la Grèce traitaient les sujets auxquels ils voulaient donner le plus haut degré de perfection, et en même tems quel

(1) Ce que nous disons ici des arts du dessin, doit, pour les mêmes raisons, et d'après le précepte d'Horace, s'appliquer aussi en grande partie à la poësie tragique. Les mêmes limites existent entre l'épopée et la tragédie. Certains traits touchans et de la plus grande beauté dans l'Iliade, deviendraient horribles et rebutans sur la scène. Aussi Sophocle lui-même ne semble-t-il pas exempt de reproche aux yeux de quelques critiques, pour s'être écarté des règles de la bienséance dans son Philoctète, et dans son Hercule furieux. Que n'aurait-on pas à dire de ces actions atroces et révoltantes, que nos écrivains dramatiques, et surtout nos compositeurs de ballets, présentent quelquefois sur nos théâtres?

était le vrai caractère des plus beaux ouvrages de cet art chez les Grecs (1).

A côté de la sculpture on doit mettre la plastique, qui est regardée comme un des arts les plus anciens parmi ceux appartenant au dessin, et comme la mère de la statuaire même: cet art ne s'exerçait que sur des matières molles et faciles à prendre toutes

(1) C'est une question pour quelques-uns de savoir, si la description de Virgile a servi de modèle aux artistes qui ont fait le Laocoon, ou si le poète au contraire l'a tracée d'après l'ouvrage de ces derniers. Voyez Marliani, *Topographiae urbis Romae*, liv. IV. chap. 14 et Montfaucon, *Suppl. aux Antiq. expl.* Tom. I. pag. 282. Mais, comme l'observe Lessing, il peut bien se faire aussi que ni le poète ni les sculpteurs ne se soient point servis de modèle réciproquement, et qu'ils aient puisé l'idée de leur sujet à une source commune et plus antique. Cette source a pu s'offrir à eux dans les ouvrages de Pisandre, auteur Grec. On lit en effet dans Macrobe, qu'il n'y avait pas jusqu'aux enfans qui ne sussent que Virgile avait, non pas seulement imité, mais fidèlement traduit du poème de Pisandre la description qu'il a faite de la ruine de Troie, et même tout le second livre de son Enéide. *Que Virgilius traxit a Graecis dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? . . . . . . Vel quod eversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibns, quae librum secundum faciunt a Pisandro pene ad verbum transcripserit? . . . . in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et alia ut pueris decantata praetereo.* Saturnal liv. V. chap. 2. Si donc l'histoire de Laocoon a été rapportée par Pisandre à environ six cents ans avant Virgile, les sculpteurs Grecs n'ont pas eu besoin d'emprunter du poète Latin le sujet de leur ouvrage; et la ressemblance qu'il peut avoir avec le récit de Virgile, ne peut fournir non plus aucune conjecture sur l'époque où ils vivaient. Cet évènement était également rapporté, mais de diverses manières, par les anciens poètes cycliques. De quelque côté néanmoins que soit la priorité de l'invention, il est de toute évidence que les artistes se sont entièrement écartés dans leur ouvrage de la description du poète: le moment qu'ils ont choisi pour l'action n'est pas même indiqué dans l'Enéide, et les replis des serpens sont bien diversement représentés dans l'une et l'autre. Dans Virgile, les deux monstres élèvent leurs têtes au dessus de celle de Laocoon, *superant capite et cervicibus altis*; et dans la sculpture ils enlacent de leurs nœuds le père et les deux enfans: un de ces monstres enfonce même ses dents meurtrières dans le flanc du héros; mais il y a encore bien d'autres différences que nous croyons inutile de faire remarquer. Voyez Heine, *Virgilius* etc. vol. II. *Excursus. V. ad AEn. II.*, *edit. tertia*, *Lipsiae etc.*

sortes de formes. Ses premiers ouvrages furent en argile, puis en plâtre et en stuc; elle en fit aussi en cire et autres matières molles, et enfin en métaux fondus. On peut donc diviser cet art en trois espèces: la première, qui est celle de la plastique proprement dite; la seconde celle des ouvrages en cire, et la troisième celle de la statuaire et de la sculpture en métal (1). A la première espèce appartient l'art que les Latins appelaient *ars figulina*, qui consistait dans la fabrication des vases et des ustensiles domestiques. Ces ouvrages, non moins précieux alors que ne l'est aujourd'hui la porcelaine, furent surnommés *tericlei*, du nom de Tériclès, célèbre potier qui vivait du tems de Périclès, et dont les ouvrages furent ensuite imités en or, en argent et autres matières précieuses. C'est de cette espèce de plastique, la plus ancienne de toutes, qu'une tradition fait dériver la première origine du dessin. Cette tradition rapporte qu'une jeune fille devant se séparer de son amant, l'amour qui rend ingénieuses les ames les plus simples, lui suggéra, pour adoucir l'amertume de cette séparation, l'idée de conserver l'image de son bien aimé, en traçant le contour de son ombre, qu'elle vit casuellement dessinée sur un mur par la clarté d'une lampe. Cette jeune personne était la fille d'un certain, Dibutade potier de Sycione. A la vue de cette espèce de dessin, Dibutade imagina, qu'en recouvrant de terre glaise l'espace compris entre les lignes tracées par sa fille, on pourrait rendre plus durable l'image qu'elle avait voulu former. Cet ouvrage exé-

Ars figulina.

(1) *Ernesti, Archaelogia etc.* pag. 74 et suiv. L'art de modeler semble avoir été le premier auquel les hommes se soient exercés. Ils ont pu en trouver dans la nature même les premières notions, en observant que certains corps mous prenaient la forme des corps ou des matières tenaces ou solides sur lesquelles on les appliquait. On n'aura pas tardé à tirer quelqu'avantage de ces observations, en choisissant parmi les terres, même tenaces, celles qui étaient les plus faciles à se pétrir. Cet art était connu des sauvages de l'Amérique. L'art de modéler, et le desir d'obvier aux inconvénients de la fragilité donnèrent origine à la sculpture en bois, en pierre et en marbre. V. Goguet, *De l'origine* etc. Liv. II. I.re Partie. Aussi la facilité de faire avec les doigts seuls, ou avec un simple morceau de bois, toutes sortes d'ouvrages en argile, fit-elle dire à Praxitèle, *que de l'invention de modeler en terre était né l'art de faire les figures en marbre et en bronze.* Pline, Liv. XXXV. 43. Le mot plastique dérive du verbe πλάσσω, qui veut dire, *je forme, je figure.*

cuté il le fit cuire dans sa fournaise, et donna ainsi le premier exemple d'un dessin ou d'un portrait (1). Quoiqu'il en soit de cette prétendue origine, il est certain que les artistes Grecs déployaient leur talent sur l'argile avec non moins de pompe, que sur le marbre ou le bronze. Il y avait à Athènes un portique célèbre appelé *Céramique*, où l'on fesait de ces sortes d'ouvrages (2), et où l'on voyait encore, du tems de Pausanias, diverses images de Dieux et de héros fabriquées en argile (3).

*Vases d'argile.*

C'est particulièrement par les vases de cette matière, qu'on peut juger du degré de perfection auquel était arrivée la plastique chez les Grecs (4). M.r d'Hancarville est d'avis que c'est aux Athé-

(1) Plin. *ibid.* On trouve dans les collections de vases antiques quelques portraits, dont le fond est noir et imite l'ombre, avec une légère trace de rouge aux yeux, au nez, à la bouche et au menton. Saintnon en a rapporté un dans son grand voyage pittorique de Naples et de Sicile, Tom. II. pag. 262, qu'il croit être une copie du portrait de Dibutade. Cette opinon ne semble cependant guéres vraisemblable: car à considérer les pendans d'oreille et le collier dont cette tête est ornée, mais plus particuliérement encore les traits du visage et la coiffure, on ne peut nier que ce ne soit celle d'une femme.

(2) Les savans ne s'accordent pas encore entr'eux sur l'origine et la signification du mot *Céramique.* Pline, Liv. XXXV. chap. 12, prétend qu'il tire son origine d'un atelier d'ouvrages en argile, qu'il y avait à Calcostène. Cicéron, liv. II. chap. XXXVI. *De legib.*, parle d'un autre endroit hors d'Athènes, appelé aussi *Céramique*, lequel était destiné aux sépultures. Voyez Meurs, *Ceramicus geminus, sive de Ceram. Athen.*

(3) Plusieurs de ces statues en terre cuite se voient dans le Musée d'Herculanum. Ces statues sont pour la plupart peintes en rouge, avec du *minium*: ce qu'on peut dire particulièrement des visages de Jupiter, de Bacchus et de Pan. V. *Pline*, liv. XXXIII. chap. 7 et XXXV. chap. 12. *Paus.* Liv. VIII. chap. 34 et *Virg. Eclog.* X. v. 26 et 27.

(4) Nous avons parlé assez au long de l'antiquité des vases appelés improprement *Etrusques*, à l'article sur la *Mythologie* pag. 78, et suiv. et à celui sur le *Gouvernement*, pag. 101, et nous ne nous arrêterons pas non plus à disputer du nom qui leur convient le plus. Nous observerons seulement, qu'un grand nombre de ces vases a été trouvé hors de la Grèce, et surtout dans le royaume de Naples, et en Sicile; qu'on en a même découvert quelques-uns jusque dans le nord, aux environs de *Colivan*, comme on peut le voir dans Lanzi (*Dei vasi antichi dipinti volgarmente chiamati Etruschi*, pag. 42), et que tous ces vases semblent être également d'origine Grecque, tant pour la forme que pour les sujets

niens que doit être attribuée non seulement l'invention, mais encore la beauté des formes de ces vases, dans lesquels on reconnait en effet le goût et l'élégance, qui distinguent les ouvrages de ce peuple de ceux des autres Grecs. Il fait remonter l'origine de la plastique jusqu'aux tems de Dédale, et croit que cet art fut inventé par Talus, neveu de l'artiste qui fabriqua le premier tour à Athènes. Les Athéniens étaient si glorieux de cette invention, que pour en perpétuer le souvenir, ils firent graver sur des pierres et sur des médailles l'image d'une chouette, comme pour s'en reconnaître redevables envers Minerve même. Deux choses sont particulièrement admirables dans ces vases; leur forme, et les peintures dont ils sont ornés. Quant à leur forme, elle est de proportions et d'une élégance telles, qu'on les dirait exécutés en présence des Grâces mêmes, auxquelles les artistes Grecs sacrifiaient dans tous leurs ouvrages. Le pied, le corps, le rebord, le couvercle, l'anse, les ornemens, tout enfin, jusque dans les moindres parties, y est conduit avec un art infini, et avec une nuance imperceptible d'accroissement ou de dégradation, qui s'évanouit insensiblement au point ou le beau se trouve fixé par les lois du goût le plus parfait: semblables, dit un illustre écrivain, à un joli enfant, dans les mouvemens et les gestes duquel se montre, sans qu'il le veuille ou qu'il s'en aperçoive, une grâce naturelle, qu'il est impossible de

*Ce qui les rend précieux.*

représentés dans leurs peintures, et qui sont presque tous relatifs à la Mythologie Grecque Nous avons fait voir aux endroits cités ci-dessus, que les Grecs ont envoyé anciennement des colonies dans des pays bien éloignés du leur, et qu'ils y ont porté leurs arts et leurs usages. Ce n'est pas à dire pour cela cependant, qu'il n'y ait pas des vases de style entièrement Etrusque. Outre les ouvrages d'Hancarville, de Lanzi, et la *Storia* de Winckelmann avec les savans commentaires de Fea où cette question est traitée; il faut consulter encore Millin, Inghirami, et la note du Chevalier Bossi pag. 212 sur le petit ouvrage intitulé: *Observations sur le vase que l'on conservait à Gênes sous le nom de* Sacro Catino *etc. Turin*, 1807, in 8.°

Les vases d'Etrurie, généralement parlant, ont des figures d'un dessin plus grossier: le vernis en est moins luisant, et plus sujet à s'écailler: la couleur de la terre tire sur le jaune terne: les fleurs y sont moins étudiées, et les personnages vêtus d'un manteau qui leur descend jusqu'à mi-jambe, lequel n'est pas moins étroit qu'on le voit dans les petites statues de bronze répandues dans les musées *de Toscane*, qui nous offrent l'image de l'ancien costume national. *Lanzi.*

définir, et qui attache la vue par une espèce d'enchantement (1). La forme de ces vases suit toujours la même courbe, qui n'est ni circulaire, ni elliptique, ni hyperbolique, mais qui approche de la parabole; et un œil exercé y reconnait cette forme jusque dans les moindres parties. Nulle autre ligne en effet ne pouvait être plus propre à exprimer ce moelleux, cette grâce de formes dont les renflemens et les dégradations insensibles semblent, comme des ondes mollement agitées, s'arrondir au souffle d'un doux zéphir. Ces courbes paraboliques, dans les dimensions desquelles règne une ingénieuse combinaison, impriment à chaque partie du vase, un caractère de beauté qui semble aller toujours croissant, et qui se fait mieux sentir à la vue qu'on ne peut l'exprimer par des paroles: de la même manière qu'un beau corps, dans l'âge de l'adolescence, quoique les membres n'en soient pas encore entièrement développés, annonce au premier aspect qu'il lui reste à acquérir le degré d'accroissement nécessaire à sa perfection.

*Dessins et peintures sur ces vases.*

Mais, une chose plus précieuse encore que la forme dans ces vases, ce sont les peintures dont ils sont ornés; *et qui*, dit Winckelmann, *sont dignes d'être proposées pour modèles à nos artistes.* Et en effet, de simples dessins ou des peintures à peine ébauchées, sont plus propres que des ouvrages finis, à nous donner une idée de l'esprit, du style et de la manière de l'artiste, et à nous faire connaître la hardiesse avec laquelle la main se prête aux conceptions de l'esprit, et exprime ses pensées. Ici les figures ne sont marquées que par des traits, qui en indiquent néanmoins, non seulement les contours, mais encore les différentes parties, ainsi que la forme, les plis et la façon des vêtemens, et tout cela au moyen de simples lignes, sans lumières ni ombres. Ces peintures étaient par conséquent du genre de celles appelées par les Grecs *μονοχρώμα*, c'est-à-dire à une seule couleur. Cette couleur n'est autre chose que le fond même du vase, ou celle de la terre cuite, qui est d'une argile très-fine; mais le champ de la peinture, et les contours des figures semblent être d'un vernis noirâtre. On trouve pourtant de ces vases à plusieurs couleurs. Tel est entr'autres celui rapporté par Winckelmann, sur lequel est représentée une parodie comique des amours de Jupiter et d'Alcmène (2); et tel est encore

(1) *Georg. Henr. Martinus in Ernesti Archaeol. Excursus XX.*
(2) *Storia ec.* Tom. I. pag. 227. Il faut voir encore ce que cet auteur

celui dont les peintures ont pour sujet la danse des Grâces que nous avons rapporté ailleurs, et qui appartient à la collection d'Hamilton. Les figures y sont généralement d'un dessin si correct, qu'elles pourraient, au dire de Winckelmann, trouver leur place dans un tableau de Raphael. Il n'est cependant pas facile d'y voir une figure parfaitement semblable à l'autre, tant l'invention y est riche et variée. « Un connaisseur, dit encore le même antiquaire, « capable de juger d'un dessin élégant et parfait, et versé dans « l'art d'étendre les couleurs sur de semblables ouvrages en terre « cuite, trouvera dans ces peintures une preuve éclatante de la supériorité du talent et de la hardiesse du pinceau des artistes « qui les ont faites. Il reconnaîtra que ces vases ont été peints de la « même manière que le sont les nôtres en fayance ou en porcelaine « ordinaire, sur lesquels on étend le bleu immédiatement après « ce qu'on appelle la première cuite. Cette manière de peindre « exige beaucoup de hardiesse et de célérité, attendu que la couleur est bue par la terre cuite, avec autant d'avidité que l'est « l'eau par une terre aride et brûlante; c'est pourquoi si le contour n'est pas exécuté promptement et d'un seul trait, le vase « absorbe l'humidité du pinceau, et n'y laisse qu'une terre qui ne « peut plus s'étendre. Aussi ne voit-on en général dans ces mêmes « peintures aucune ligne interrompue ou faite à plusieurs reprises, « et tout le contour de la figure y est fait d'un seul trait: ce

dit aux pages suivantes. Après avoir fait plusieurs expériences pour connaître la manière dont ces peintures s'exécutaient, M.r d'Hancarville conjecture que le premier vernis était composé d'un ocre de fer jaune, (*ochra ferri lutea*, *ochra flava*) qui se donnait au vase étant encore humide, et formait le fond des figures qu'on traçait ensuite avec le noir même, qui servait de champ à la peinture. Ce noir semble être un composé d'une dissolution de plomb et de chaux de magnésie. Mais il arrivait souvent que, par l'effet de l'humidité même du vase, la couleur donnée au fond se confondait avec le contour des figures. Pour obvier à cet inconvénient, on laissait souvent un vide entre les figures et le fond; et c'est pour cela qu'on voit dans les vases peints des images presque détachées de la composition, et placées dans un champ aérien. Voy. aussi Saintnon. *Voy. pittor. du Roi de Naple.* Tom. II. pag. 281. Les couleurs, dans les vases où il y en avait plusieurs, se donnaient après qu'on avait fait subir au vase une première cuite, et par conséquent à sec: c'est qui fait ce qu'elles se détachent facilement, parce qu'elles ne sont pas incorporeés avec l'argile.

« qui, vu la beauté et la précision de l'exécution, est vraiment di« gne d'admiration. Il est à observer en outre que ces sortes d'ou« vrages, une fois qu'ils sont faits, ne sont plus susceptibles de « changemens ni de correction, et que les contours restent tels « qu'ils sont sortis du premier coup de pinceau. Si la nature ne « nous offre rien de plus merveilleux dans ses œuvres, que l'organi« sation d'une infinité d'insectes presqu'imperceptibles à notre vue, « c'est aussi dans les peintures de ces vases que brille particulière« ment le talent des anciens dans le dessin; et de même que dans « les premières conceptions de Raphael, et dans ses ébauches d'une « tête ou d'une figure entière d'un seul trait, les connaisseurs savent « distinguer, comme dans ses ouvrages les plus parfaits, le maître de « dessin par excellence, ainsi les vases dont il s'agit attestent, dans « ceux qui les ont exécutés une habileté et une hardiesse de pin« ceau, qu'on ne retrouverait pas dans leurs autres ouvrages. Une « collection de vases de cette sorte est un trésor de dessins (1) ». Ces peintures sont en outre d'un grand secours pour l'étude de la mythologie, de l'histoire et du costume: car les sujets en sont toujours relatifs à la religion, aux initiations dans les mystères, aux évènemens des tems héroïques, aux jeux athlétiques, aux représentations dramatiques, et quelquefois même à l'agriculture, aux arts et aux occupations domestiques: aussi peuvent-elles être regardées comme une source inépuisable de connaissances utiles pour la critique, pour l'archéologie et autres siences d'érudition. Il ne faut donc pas s'étonner du prix que les Romains attachaient à ces vases, et de l'empressement avec lequel ils les recherchaient. On lit dans Pline qu'ils se payaient plus cher que les autres vases, et même que les *mur-*

(1) *Storia ec.* Tom. I. pag. 229 et suiv. Il faut voir aussi Lanzi dans les *Dissertations* citées ci-dessus, pa8. 55. L'illustre élève de Winckelmann, d'Hancarville va encore plus loin dans l'éloge qu'il fait de ces peintures, en déclarant qu'on pourrait les ranger parmi les plus belles compositions de Raphael. Nous croyons néanmoins qu'il y a dans cet éloge une sorte d'enthousiasme, dont il faut se garantir. Ajoutons à cela que ces vases n'offrent pas tous la même perfection de travail: différence qui provient de la diversité des époques et des pays où ils ont été exécutés. Il parait même qu'ils n'étaient pas également estimés des anciens: car Suétone, à l'endroit que nous avons déjà cité de l'article sur la mythologie, accorde un mérite particulier aux vases qui furent découverts par des soldats de César aux environs de Capoue.

*rins. Quoniam eo pervenit luxuria, ut etiam Fictilia pluris constent, quam Murrhina* (1).

*Usage des vases.*

On fesait un grand usage de ces vases; il y en avait de petits et de grands, et dans le nombre de ces derniers il en est qui n'ont pas moins de cinq palmes Romains de hauteur. Winckelmann est d'avis que les plus petits servaient de jouets aux enfans; mais d'Hancarville croit, avec plus de probabilité, qu'ils étaient consacrés dans les Laraires, ou petits temples domestiques, à l'instar des grands qui l'étaient dans les temples. Ces vases se donnaient pour

(1) Les érudits ont vainement disputé jusqu'à ce jour sur la nature, sur la forme et sur la matière des vases *murrins*, ainsi que sur l'étymologie de ce mot. Pline en parle au long au chap. 8 de son XXXVII.e livre. On peut conclure du témoignage de cet écrivain; 1.° Que ce fut au troisième triomphe de Pompée qu'on en vit pour la première fois à Rome. 2.° que les Romains les recherchaint avec empressement, et les payaient beaucoup. 3.° Qu'une coupe de ce genre fut payée la somme exorbitante de 80 sesterces, ou environ 8,000 francs. 4.° Que du tems de Néron on conservait comme une grande rareté les fragmens d'une de ces coupes. 5.° Que le consul Pétronius, sur le point de mourir, fit briser un bassin *murrin* de la valeur de 300 sesterces, ne voulant pas, qu'aprés sa mort, ce meuble précieux passât entre les mains de l'Empereur, qui en acheta aussitôt un autre du même prix. 6.° Que les vases *murrins* venaient de l'orient, du royaume des Parthes, et surtout de la Caramanie, aujourd'hui *Kerman*. 7.° Qu'ils étaient généralement de la capacité d'un gobelet de verre. 8.° Qu'ils avaient une espèce d'éclat sans beaucoup de luisant, ou une espèce de limpidité plutôt qu'un éclat, *nitor verius, quam splendor.* 9.° Qu'ils étaient estimés pour la variété de leurs couleurs entremêlées de taches blanches, ou de flammes et de bandes couleur de feu, ou de reflets et autres accidens de lumiere comme l'iris. 10.° Enfin qu'ils avaient à leur surface de légères protubérances, et exhalaient même une sorte d'odeur agréable. Mais on voit clairement par ce même passage de Pline, que ces vases n'étaient pas des ouvrages proprement Grecs, et ce serait nous écarter de notre but que de vouloir en parler plus au long. Voyez les Dissertations de l'Académie de Cortone, l'histoire de Winckelmann, Millin dans son introduction à l'étude des pierres gravées, Christius *De murrhinis veterum*, et surtout le petit ouvrage cité ci-dessus du Chevalier Bossi sur le *sacro Catino* de Gênes, *note* (17), où après avoir examiné les opinions des divers écrivains qui en ont parlé, l'auteur expose la sienne propre, étayée de raisonnemens assez solides, savoir; que les vases *murrins* étaient une composition de verre, qui se fabriquait en Caramanie, et en Perse comme en Egypte.

prix dans les jeux publics ; et tels étaient ceux qu'on distribuait dans les jeux des Panathénées, pleins d'huile provenant de l'olivier consacré à Pallas, et ornés de peintures (1). On les employait dans les sacrifices, et ils servaient à la décoration des temples. Ces vases, tant en argile qu'en bronze, étaient revêtus de gravures ou de reliefs représentant les attributs de la Déité à laquelle ils étaient consacrés. Ces images avaient souvent pour sujets les orgies de Bacchus, les mystères de Cérès, les amours de Jupiter, les travaux d'Hercule et autres choses semblables. On se servait encore de ces mêmes vases pour la toilette et pour le bain, et l'on en fesait dans l'intérieur des maisons un objet d'ornement, comme on fait aujourd'hui des ouvrages en porcelaine : ce dont on a une preuve évidente dans ces mêmes peintures, qui, dans quelques-uns de ces vases, paraissent plus belles d'un côté que de l'autre, sans doute parce que les moins soignées devaient être tournées du côté du mur (2). Ces vases se donnaient aussi en présent, et l'on en plaçait dans les sépultures en témoignage d'affection pour le défunt, ou par allusion soit à la profession qu'il exerçait, soit aux honneurs qu'il avait reçus, soit aux mystères dans lesquels il avait été initié, soit enfin aux victoires qu'il avait remportées dans les jeux Athlètiques : peut être même y déposait-on aussi ceux qui avaient servi à faire des libations sur le cadavre (3). On trouve sur quelques-uns l'épigraphe de παις καλός, qui veut dire *beau jeune homme.* Winckelmann, Lanzi, Millingen et autres savans croient voir dans ces inscriptions un présent de l'amour; et leur opinion à cet égard se fonde, sur ce que la beauté dans les deux sexes était tellement en honneur chez les Grecs, qu'au dire de Pausanias, le nom des enfans renommés pour cette qualité, étaient écrits sur les murs de la chambre qu'ils habitaient. Cependant, comme cette même inscription se rencontre encore dans des vases, dont le sujet n'annonce aucun rapport avec la beauté,

(1) *Pind. Nem.* Od. X.

(2) Winckelmann est d'avis que les vases sans fond, et qui semblent n'en avoir jamais eu, servaient d'ornement dans les temples et dans les maisons, et l'on en voit quelques-uns d'une grande dimension dans la collection d'Hamilton.

(3) Les sujets que la peinture représentait sur ces vases ont été traités ensuite par la sculpture dans la décoration des sarcophages, sur lesquels on voit en effet représentés des initiations, des jeux, des bacchanales, des exercices gymnastiques etc.

il faut en conclure que le mot καλός doit être pris dans un sens plus étendu. Et en effet, on le trouve aussi quelquefois dans les vases dont les peintures représentent des combats athlétiques exprimés probablement sous des images allégoriques qui convénaient à tous les vainqueurs; et tels étaient peut-être ceux qui se donnaient en prix, non seulement dans les exercices gymnastiques, mais encore dans ceux de musique, et même dans la tragédie. Or le mot καλός dans ces sortes de vases ne peut faire allusion qu'à la vertu et à la prudence, précisément dans le même sens que les Latins employaient le mot *pulcher* pour *fortis*, comme le remarque Servius dans ces mots de Virgile: *Satus Hercule pulchro*, *pulcher Aventinus*, et comme on le trouve dans Florus qui a dit, *Populus Romanus pulcher*, *egregius* (1). Toutes ces considérations nous prouvent toujours davantage combien l'art *figulina* était estimé chez les Grecs. Mais le goût pour cette espèce de plastique semblait s'être déjà totalement perdu dès les commencemens de l'empire Romain: car parmi les différens genres de peinture connus de son tems, Pline ne fait aucune mention de la *céramique* ou de la peinture sur l'argile. Nous nous dispenserons de donner ici aucune image de ces vases, ou des peintures dont ils sont revêtus, vu le grand nombre qui s'en trouve déjà dans cet ouvrage. D'ailleurs nous aurons occasion d'en rapporter d'autres de même nature à l'article des usages domestiques, où nous devrons parler aussi des ouvrages en cire et en verre (2).

(1) (Voyez la *Biblioteca Italiana*, vol. 26, an 1822 pag. 158 et suiv.). L'épigraphe Καλὸς se rencontre quelquefois dans des peintures dont le sujet n'a aucun rapport à la gymnastique, et qui n'offrent que des images de femmes. Telle est celle que nous avons rapportée à la planche 15 du Costume des tems héroïques, et qui est prise de la première édition de Florence des vases d'Hamilton, Tom. I.^e planche 10. On y voit l'épigraphe au dessus de la tête d'une femme, qui est peut-être Pénélope: ce qui pourrait dénoter, ou que le vase est un présent consacré par l'amour, ou simplement que le travail en est achevé, comme le pense l'écrivain qui a traité de cette belle peinture.

(2) Voyez entr'autres la belle peinture représentant les cérémonies Eleusiennes aux planches 78 et 79.

Apostolus Zéno parle dans ses lettres, vol. III. pag. 97, d'un certain Pierre Fondi Vénitien, qui chercha à imiter les vases antiques, et y réussit de manière à tromper les ultramontains particulièrement. La contrefaction n'est pas cependant difficile à reconnaître: car ces vases sont d'une

Après tout ce que nous avons dit de la sculpture en marbre, il ne nous reste que bien peu de chose à ajouter pour ce qui concerne les statues et autres ouvrages en métal. Et en effet il n'y a de différence entre ces derniers et la première, que dans la matière: aussi ces deux genres de sculpture ont-ils toujours été de pair, et sujets aux mêmes vicissitudes. Il n'entre pas dans notre sujet d'exposer les procédés à l'aide desquels, après la préparation du modèle et de la forme, l'artiste jetait son ouvrage en fonte et lui donnait ensuite le poli convenable. Ces différentes opérations ne différaient guères chez les anciens, de la manière dont elles se font chez les modernes. Nous ferons seulement à cet égard deux observations, l'une sur la matière, et l'autre sur le métal qu'on employait quelquefois pour joindre entr'elles les différentes parties de la statue. La matière la plus usitée chez les Grecs pour ces sortes d'ouvrages était le bronze, qui se composait du cuivre provenant des mines de Chypre, d'Eginète et de Délos, dans lequel il entrait une plus ou moins grande quantité de cadmie, d'étain blanc, de plomb, de fer et même d'or et d'argent. C'est pour cette raison qu'on découvre encore de nos jours des monnaies, des vases, des idoles et autres objets semblables, de couleur blanche, noire, jaune ou rouge. Il parait néanmoins que Corinthe, où l'on travaillait les métaux avec beaucoup d'art, était la seule ville où l'on sût allier l'or et l'agent avec le cuivre, et que c'est à cette ingénieuse composition qu'il faut rapporter l'origine du fameux bronze de Corinthe, et non à l'incendie de cette ville par Mummius, comme on le croit vulgairement. La beauté et le prix de ce bronze dépendaient de la plus ou moins grande quantité d'or ou d'argent qu'il contenait. Quant à la composition, l'ouvrage ne se fesait pas toujours d'un seul jet, mais par parties, qui s'adaptaient ensuite à un même tronc par le moyen de boucles, de clous, de crampons ou de soudures en fer. Cette opération se pratiquait, non seulement dans les statues colossales, dont une des plus célèbres est l'Apollon de Rhodes commencé par Carète disciple de Lysippe, et achevé par Lachète, mais encore dans celles d'une petite dimension. On voit en effet dans le Musée d'Herculanum quelques statues, au dos desquel-

*Statues et ouvrages en métal.*

*Métal de Corinthe.*

terre grossière, et par conséquent plus pesans que les antiques qui étaient d'une fine argile, et pour cette raison très-légers. Il en est de même de ceux qui ont été fabriqués de nos jours à l'imitation de ces derniers.

les le manteau est attaché avec des boucles, et d'autres dont la chevelure tient à la tête par une soudure en fer. On fesait usage de ce dernier procédé pour des ouvrages d'une forme encore plus petite, tels que certaines tasses fabriquées par Glaucus de Chio (1), et dont Hérodote fait mention. On fesait encore, au rapport de plusieurs anciens écrivains, des ouvrages composés de divers métaux, et avec des couleurs différentes, qui représentaient plusieurs objets sur le même champ, genre d'ouvrages que nous disons à la *Tanna*, et à la *Damaschina*; et l'on trouve même dans le musée d'Herculanum des candélabres faits de cette manière: d'où l'on doit conclure que l'art de guillocher, était parfaitement connu des anciens. Tel est le genre de travail de la fameuse *Table Isiaque*, et tels devaient être la coupe de Nestor et le sceptre d'Achille, qui, au dire d'Homère, étaient garnis *de clous d'or*, ainsi que l'épée d'Agamemnon sur laquelle *brillaient des clous* du même métal. Pausanias, en parlant du Jupiter Olympien, dit aussi que le *Dieu tient dans la main droite un beau sceptre incrusté de divers métaux* (2).

*Ouvrages à la* Damaschina : *art de guillocher.*

*Art de la statuaire ignoré du tems d'Homère.*

Une autre observation non moins importante que les précédentes, c'est que dans les poèmes d'Homère il n'est jamais parlé de statues de pierre, et que ce poète ne parait pas même avoir connu l'art de travailler le marbre: cette remarque est l'argument le plus solide qu'on puisse apporter en faveur des statues en métal. « L'art de fondre les métaux, dit Goguet, pour en faire des statues, était également ignoré des Grecs dans les siècles héroïques: ce secret n'a pu être connu et mis en pratique que fort tard. Aussi Pausanias regardait-il comme supposées certaines statues de bronze fondues d'un seul jet, et attribuées à Ulysse. On n'aura pas de peine à adopter cette opinion, si l'on réfléchit aux précautions extraordinaires qu'exige cette opération. Or les Grecs n'étaient certainement pas en état alors de l'entreprendre, et encore moins de l'exécuter avec succès. Cependant, à en croire le même auteur, ce peuple aurait eu dès lors des statues en bronze . . . . Les Grecs ne fesaient pas, dit-il, une statue d'un seul coup, mais à plusieurs reprises, et de

(1) Les anciens artistes, surtout du tems des Romains, étaient dans l'usage de faire à leurs statues des têtes, qu'on pouvait enlever pour en mettre d'autres à la place. C'est ce dont on a un exemple remarquable dans le fameux colosse de Néron, auquel Commode *caput demsit*, *quod Neronis esset, ac suum imposuit.* ( *Lamprid. Comm.* 13. *Dione* LXXII. 22. *Erodian.* I. 15 ). Voyez les *Bronzi d' Ercolano*, pag. 331, note (1).

(2) Voyez le *Museo Ercolanense. Le Lucerne ec.* pag. 324.

plusieurs pièces, qu'ils fondaient séparément pour en composer ensuite la statue . . . . On pourrait citer divers passages d'Homère à l'appui de l'opinion de Pausanias. Par exemple, ce poète dit : qu'on voyait aux deux côtés de la porte du palais d'Alcinoüs deux chiens d'or et d'argent, dont Vulcain avait fait présent à ce Prince. Il place encore dans le même palais quelques statues en or, représentant des jeunes gens tenant en main des flambeaux, qui servaient à éclairer la salle du banquet. Homère fait encore une peinture merveilleuse des deux esclaves ou filles de service en or, que Vulcain avait faites pour le suivre ou l'aider dans ses travaux. Mais observons d'abord que le poète attribue ces ouvrages à un Dieu, ensuite qu'il les suppose en Asie. Le merveilleux dont il a embelli cette description ne permet pas de croire qu'il ait eu en vue aucun objet réel, ni semblable ou même susceptible d'être comparé aux ouvrages dont il fait la description : des récits de ce genre doivent être mis au rang des fictions, dont les poètes font quelquefois usage pour exciter l'admiration ou l'intérêt des lecteurs. . . . . En général, je suis persuadé qu'il y avait en Grèce fort peu de statues. Homère n'en met aucune dans les palais des Princes Grecs dont il a eu occasion de parler, ni dans aucun autre lieu. Ajoutons à cela qu'on ne trouve non plus dans ses ouvrages aucun terme particulier qui signifie une statue (1).

*Artistes Grecs à Rome.*

Privés d'occupation dans leur patrie, et éblouis de l'éclat du nouvel empire qui venait de se former en Italie, les artistes Grecs vinrent, comme nous l'avons dit plus haut, s'établir à Rome. Il convient donc que nous considérions maintenant la sculpture sur ce nouveau sol, et que nous la suivions dans toutes ses vicissitudes jusqu'à son retour en Grèce et à sa décadence totale. A la vue des belles statues sous la forme desquelles ces artistes représentaient les Dieux, les Romains se sentirent enflammés d'un nouveau zèle religieux. Ils voulurent que les auteurs de ces ouvrages merveilleux en fissent de semblables dans leur ville, qui était devenue la maîtresse de l'univers; et ils les y attirèrent par l'appât de la liberté, des honneurs et des récompenses (2). Parmi les artistes Grecs qui s'établirent à Rome, on distingua particulièrement Arcesilas, lequel était très-habile dans l'art de modeler, et l'ami de Lucullus; Praxitele, statuaire et auteur, qui avait écrit cinq volumes sur les plus beaux ouvrages de

(1) *Origine delle leggi ec.* Tom. II. pag. 172 et suiv. édit. de Luques.
(2) Agincourt, *ibid.* pag. 14.

l'art connus de son tems, Solon graveur en pierres fines, et Dioscoride qui fut traité par Auguste avec autant d'honneur que l'avait été Pirgotèle par Alexandre (1). Et pourtant, malgré leurs talens et l'éclat qu'ils répandirent sur la fin de la république et dans les premières années de l'empire, ces artistes ne parvinrent point à fonder une école qu'on pût dire vraiment Romaine. Les anciens ouvrages de l'art exécutés en Grèce étaient toujours préférés dans Rome aux modernes, quelle que fût le talent de leurs auteurs. Sous le règne d'Auguste, Virgile ne craignait pas de blesser l'orgueil des Romains en accordant aux Grecs la supériorité dans la sculpture, comme l'attestent ces vers:

*Excudent alii spirantia mollius aera,*
*Credo equidem; vivos ducent de marmore vultus;*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Tu regere imperio populos, Romane, memento;*
*Hae tibi erunt artes* . . . . . . . . . . .

Il serais à souhaiter que cette transplantation des arts hors de leur pays natal (2) n'eût pas eu lieu, ou que les Grecs eux-mêmes n'en eussent pas prostitué l'exercice dans Rome, et ne les eussent pas fait servir d'instrument à la flatterie.

(1) *Plin.* Liv. XXXV. chap. 12, et XXXVI. chap. 1. Ce fut vers cette époque qu'on vit à Rome ces grands amateurs des arts, auxquels l'étude et le voyage de la Grèce avaient, pour ainsi dire, ouvert les yeux à la connaissance des beautés des ouvrages de ces mêmes arts. Jules César, forma pour le premier une collection de peintures, de statues et de pierres gravées sorties de la main d'artistes Grecs. Térence Varron en fit aussi une de dessins et de portraits, d'artistes de la même nation. Lucullus, si vanté par Cicéron pour la délicatesse de son goût, paya deux talens une simple copie d'un tableau de Pausias, représentant Glycère assise et couronnée de fleurs. Cicéron, Hortensius et Atticus ses amis, Pollion et Verrés même, dont la galerie mérita d'être célébrée par cet orateur, Agrippa, Mécène, et enfin Auguste que Jules César avait précédé par l'exemple, n'épargnérent rien pour embellir leurs palais de sculptures Grecques.

(2) Ce qu'avait dit Virgile du tems d'Auguste fut répété cent ans aprés sous Domitien par Martial, qui a indiqué en outre l'école et l'époque:

*Non est farina recens, nec nostri gloria caeli:*
*Nobilis Lysippi munus, opusque vides.*

Lib. IX. epigr. 45.

Mais c'est une vérité attestée par l'histoire, que, dans une monarchie, le goût des sujets se règle sur celui de la cour, surtout pour les objets de luxe et les plaisirs de l'imagination. La sculpture fut sujette elle-même à cette espèce de tyrannie de la mode. On la vit conserver son caractère de grandeur et de noblesse sous Auguste, puis devenir licencieuse et obscène sous Tibère, qui ne recherchait des productions de cet art que celles qui pouvaient reveiller ses goûts usés et dépravés. Elle se conforma ensuite aux idées bizarres et extravagantes de Néron, qui fesait dorer les plus beaux ouvrages de Lysippe comme tous les objets de sa cour, et qui croyant devoir inspirer aux peuples d'autant plus de vénération, qu'ils le verraient représenté sous de plus grandes dimensions, ordonna à Xenodore de faire sa statue en bronze de grandeur colossale, et voulut être peint *in linteo* sous des formes gigantesques. Enfin elle fut honteusement prostituée aux caprices de l'infâme Caracalla, qui fesait enlever la tête aux plus belles statues Grecques représentant des Dieux, pour y placer la sienne. Cet art sembla cependant renaître sous quelques-uns des Empereurs suivans. Le temple que Vespasien fit élever à la Paix et décorer de statues et de peintures Grecques, devint celui des beaux arts. La sculpture reparut presque digne de son ancienne gloire dans les bas-reliefs, qui, sous la direction d'Apollodore Athénien, furent exécutés sur la fameuse colonne destinée à perpétuer les triomphes de Trajan; mais elle se montra avec plus de noblesse encore sous Adrien, et tenta de recouvrer son ancienne splendeur, comme on le voit par les statues connues sous le nom d'Antinoüs. Cet Empereur, qui s'était exercé lui-même dans la sculpture, ne restreignit point ses sollicitudes dans les murs de Rome, il releva encore la Grèce de son avilissement, donna à Athènes une nouvelle vie, fit achever le temple de Jupiter Olympien, et éleva à ce Dieu une statue colossale composée d'or et d'ivoire. Adrien aurait certainement rappelé cet art à la perfection, s'il n'eût pas trop aimé la variété des styles, et certaines conceptions qui n'avaient rien que de hardi et de gigan-

*Vicissitudes de la sculpture a Rome.*

Ce goût pour les statues Grecques était dégénéré à Rome en une espèce de manie, qui entraînait souvent la ruine des familles:

*Insanit veteres statuas Damasippus emendo.*
Hor. Satyr. Liv. II. Satyr. III.

tesque, et s'il n'eût pas déshonoré quelquefois son noble enthousiasme par une jalousie cruelle contre ces mêmes artistes, dont il aurait dû seulement ambitionner de devenir l'émule. Antonin et Marc Aurèle suivirent l'exemple d'Adrien. Les arts s'empressèrent à l'envi d'embellir la fameuse maison de plaisance qu'Antonin avait fait bâtir à Lanuvium. On y a découvert une statue de Thétis, qui, quoique mutilée, pourrait le disputer à la fameuse Vénus de Médicis. Elève de la philosophie et des beaux arts, instruit dans la peinture par un sage de la Grèce appelé Diognète, et accoutumé à juger des bons ouvrages d'après les conseils d'Hérode Atticus grand amateur des arts, Marc Aurèle les protegea, et surtout la sculpture, encore plus que son prédécesseur. Aussi lui donna-t-elle un éclatant témoignage de sa gratitude en lui érigeant la belle statue équestre qu'on voit encore au Capitole, honneur qui fut accompagné de celui d'une médaille représentant l'apothéose de cet Empereur, dont toute l'ambition était d'imiter la bienfesance des Dieux (1). Mais sa mort fut bientôt suivie de la décadence totale des arts, et surtout de celle de la sculpture, qui, plus que tous les autres, a besoin de l'opulence, du luxe et de la paix. On ne compte pas moins de vingt Empereurs, qui se disputèrent le trône les armes à la main, et au prix de leur sang et de leur mort. Parmi ces terribles catastrophes, quel pouvait être le sort de la sculpture, de cet art aimable et pacifique? Dès le commencement du quatrième siècle, elle était tombée dans un état de dégradation dont elle ne pouvait plus se relever, comme l'attestent les statues de Constantin et les bas-reliefs de l'arc élevé à cet Empereur. On ne la vit pas non plus renaître sur son sol natal, après que Bysance fut devenue le siège de l'empire. Au contraire elle alla se détériorant toujours de plus en plus sous les Empereurs d'orient, au point de ne pouvoir plus être reconnue pour cette fille de Jupiter qui avait créé tant de chefs-d'œuvre, et de ne se montrer désormais que sous formes bizarres, extravagantes et monstrueuses.

*Décadence totale des arts*

*Monumens de la decadence de l'art.*

Nous passerons maintenant à l'examen de quelques monumens, pour juger de l'état où se trouvait la sculpture à Constantinople vers la fin du IV.e siècle, et nous étendrons cet examen à ceux qui portent l'empreinte de la barbarie dans les siècles postérieurs: voyez la planche 131. Le n.o 1 est un médaillon en bronze re-

(1) Agincourt, endr. cit. pag. 16.





1

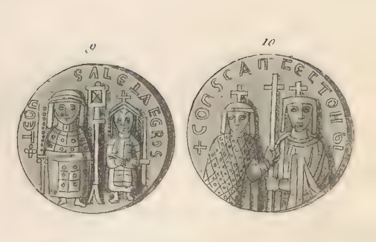




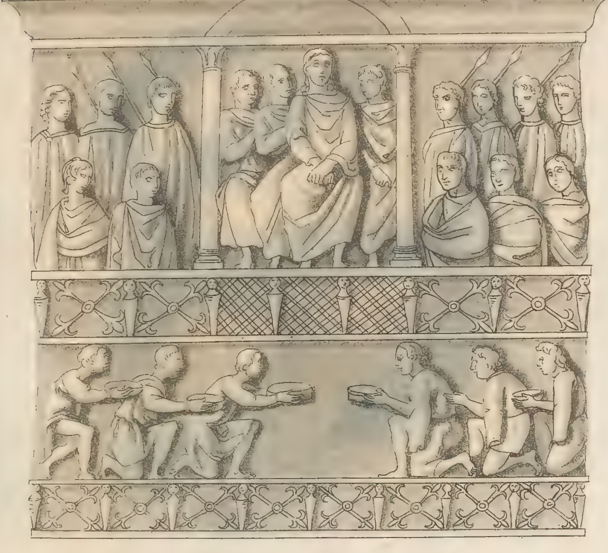
4

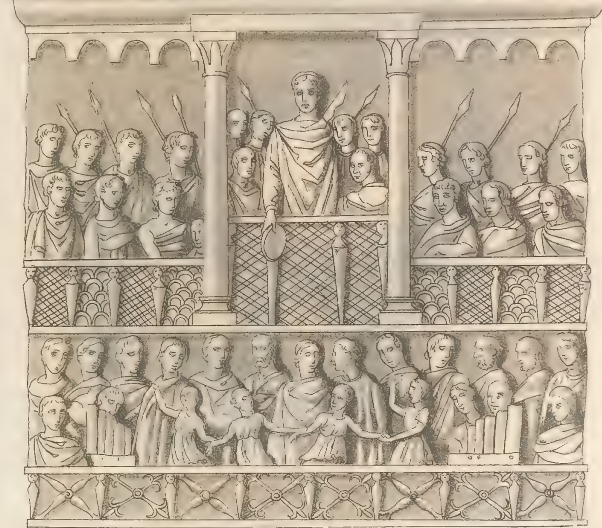


9 10



3





7



11 12 8 6 5



Carlo Bottagella inc

présentant le buste de Théodose le Grand (1). Les n.os 2 et 3 offrent l'image des bas-reliefs de deux des quatre façades du piédestal de l'obélisque Egyptien, que Constantin fit dresser dans l'*Hippodrome* de Constantinople, et qui, renversé par un tremblement de terre, fut relevé par Théodose le Grand. Gilles et le comte de Choiseul ont reconnu dans un de ces bas-reliefs Théodose assistant aux jeux solennels, et dans l'autre le même Empereur recevant les hommages et les tributs des Bysantins (2): images dont le sujet fesait allusion au relèvement de cet obélisque, qui était réputé alors pour une entreprise des plus difficiles. Cette analogie parfaitement applicable aux circonstances de l'évènement, nous prouve que, tout déchu qu'il était quant à l'exécution, l'art conservait encore, au moins en partie, l'ordre des anciens dans la première conception, et dans la distribution de l'ouvrage. Mais les figures de ces bas-reliefs ont été tellement maltraitées par les Turcs, qu'il est presqu'impossible de reconnaître le style dans lequel elles ont été exécutées. Pour remédier à ce défaut nous avons présenté ici le médaillon ci-dessus, qui appartient à la même époque, et sous le n.° 8 le revers d'un médaillon de Constantin portant une image emblématique de la ville de Constantinople. Le style dans ces deux médaillons, quant à la conformation des figures, est inférieur à celui des bas-reliefs du piédestal, où les figures qui sont debout montrent quelque dignité, malgré la monotonie de leur pose, et celles qui sont assises dans une espèce de tribune annoncent une majesté simple et tranquille: différence, qui, selon d'Agincourt, vient de ce que les médaillons sont l'ouvrage d'un burin latin, et que les bas-reliefs ont été exécutés par quelqu'artiste de la Grèce, où la décadence de l'art n'était pas encore aussi avancée (3).

*Piédestal de l'obélisque de Théodose.*

*Médaillons de Théodose et de Contsantin.*

(1) Ce précieux médaillon, ainsi que celui rapporté au n.° 8, ont été publiés pour la première fois par l'abbé Tanini en 1791 dans son supplément à l'ouvrage de Banduri.

(2) Les figures de cette planche sont prises du grand ouvrage d'Agincourt. Les dessins des bas-reliefs représentant Théodose ont été transmis au même écrivain par le Comte de Choiseul, qui les avait déjà fait lever par M.r Fauvel, artiste habile, et Consul de France à la cour de Constantinople.

(3) La partie antérieure de la tribune présente un appui ou une grille en fer supportée par des espèces de Termes ou d'Hermès: genre de décoration, auquel l'architecture a ensuite substitué les balustrades, dont la forme est moins agréable, et qui ont peut-être pris de là leur origine. *Agincourt.*

*Monumens des IX et X. siècles.*

L'époque du n.° 4 peut être fixée entre le IX.e et le X.e siècles. On voit par la disposition du sujet que, même au plus haut degré de sa décadence, l'école Grecque conservait toujours une certaine supériorité sur la Latine. « Le Christ ( composition dont parle ainsi M.r d'Agincourt ) assis sur un trône richement décoré entre deux personnages de la cour céleste, offre dans son maintien un caractère d'onction remarquable. La Vierge et le précurseur qui sont près de lui, quoique dans une attitude peu expressive, ne manquent pas de noblesse (1) „. On doit rapporter à la même époque le bas-relief en ivoire du n.° 3, qui représente la naissance du Messie. Toutes les lois de la perspective sont violées dans cette composition, dont quelques parties cependant ne laissent pas d'être traitées avec sagacité et avec quelqu'expression. Telles sont le groupe de l'Ange, du berger et des femmes qui entourent le nouveau né. La Vierge qui est couchée sur un lit d'une forme particulière ne manque pas de grâce, et respire même une douce majesté (2).

*Monumens du XI siècle.*

Les bas reliefs, n.os 6 et 7, appartiennent au XI.e siècle, époque la plus déplorable pour les arts, et portent évidemment l'empreinte de leur dégradation : manque total d'expression dans les têtes, monotonie dans la composition, dureté dans les attitudes et dans les draperies, tel est le caractère que présente la sculpture Grecque à cette époque (3). Les artistes, dont plusieurs étaient des moines, soit qu'ils ne pussent ou ne voulussent pas s'écarter des règles minutieuses qui leur étaient prescrites par la discipline ecclésiastique, avaient en quelque sorte adopté une liturgie de peinture, d'après laquelle ils observaient matériellement

(1) Ce bas-relief est en ivoire, et forme la première partie d'un magnifique *Tritticum*, ainsi appelé pour être composé de trois planches ; il est pris du *Musaeum Christianum* du Vatican. V. Gori, *Thesaur. veterum Diptychorum*. T. III. pl. XXIV.

(2) Il appartenait d'abord à la collection de M.r Agincourt, et se trouve maintenant dans le *Musaeum Christianum* du Vatican. V. Agincourt, *Sculpt. Table des Planches*, pag. 12.

(3) Le Sauveur, n.° 6, occupe le centre d'une des deux tablettes d'ivorie, qui servent de couverture à un manuscrit de l'Evangile appartenant à la Bibliothèque Barberini de Rome. La Vierge au milieu des Apôtres, n.° 7, est prise d'un diptique qui formait aussi la couverture d'un autre manuscrit d'Evangile, lequel est passé de l'église Métropolitaine de Florence dans le Musée de la même maison.

dans leurs ouvrages une manière ou un style consacré par l'usage, et auquel ils croyaient devoir se conformer sous peine de sacrilège. C'est par cette raison aussi que l'art chez les Egyptiens fut toujours resserré dans d'étroites limites. Un style non moins bizarre se fait remarquer dans les médailles n.os 9 et 10, dont la première représente Léon VI surnommé le *sage* avec Alexandre son frère et son successeur, et la seconde Constantin Porphirogénète fils de Léon le sage avec sa mère Zoé. Les figures y ont à peine la forme humaine. La barbarie était arrivée au point que la légende est entremêlée de caractères Grecs et Latins, et pourtant ces deux Empereurs passaient pour être protecteurs des lettres et des beaux arts. Les deux pierres gravées n.os 11 et 12 offrent un style beaucoup plus correct. La première, sur laquelle on voit l'image de la Vierge en jaspe, appartient à la fin du XI.e siècle, c'est-à-dire au règne de l'Empereur Nicéphore Botoniate, comme l'atteste la légende gravée à l'entour (1). La seconde, qui est un camée à deux couleurs, présente le buste de S.t Basile : c'est un ouvrage de style Grec moderne, qui est pris de la collection de l'Abbé Lelli, illustre antiquaire de Rome.

*Renaissance de la sculpture.*

Nous venons de voir dans quel avilissement, et dans quelle dégradation était tombée la sculpture au XI.e siècle. Cet état dura jusqu'au XIV.e, qui vit enfin paraître pour les arts et les lettres une nouvelle aurore, dont les premiers rayons commencèrent à briller sur l'heureux sol de l'Italie. Les factions, qui déchiraient alors cette belle contrée, n'empêchèrent point que les villes et les Princes n'y encourageassent les arts par toutes sortes de bienfaits; et Vasari nous apprend dans la vie de Jacob Cosentino, que vers l'an 1349, les artistes de l'école Grecque s'étant répandus en Italie après que Constantinople eut été soumise par les Latins, ils se réunirent à ceux de la nouvelle école, qui étaient les élèves de Cimabue, et formèrent à Florence la célèbre compagnie de S.t Luc l'Evangéliste, d'où sortirent les premiers maîtres, qui jetèrent les fondemens des diverses écoles de peinture auxquelles l'Italie est redevable de toute sa gloire dans cet art. Mais ce ne fut que vers le commencement du XVI.e siècle, que cette belle institution atteignit son plus haut degré de perfection. Des ruines même de Rome, et des monumens d'architecture

(1) Ducange, *De infimi aevi numismatibus*, ( Disser. in Gloss. *Paris*, 1766. T. IV. pl. III. §§. XXXVIII. ).

Grecque qu'on allait déterrant chaque jour dans cette ville fameuse, autrefois la reine du monde, il sortit une flamme céleste qui embrasa les Michel Ange, les Raphael et tous ces grands artistes, sous les mains desquels s'animèrent le marbre, les métaux et la toile: siècle heureux, siècle de prodiges, qui releva l'esprit humain de l'état de dégradation auquel il était réduit depuis plus de mille ans: siècle d'or qui prépara de loin la voie au Phidias d'Italie, au rival du ciseau Grec, à l'immortel Canova, dont on ne peut louer dignement les ouvrages, ni déplorer assez la perte prématurée.

## LA PEINTURE.

*La peinture postérieurement au siècle de Troie.*

D'APRÈS tout ce que nous avons déjà dit de la peinture lorsque nous avons traité de la statuaire, il ne nous reste que fort peu de choses à ajouter ici, d'autant plus que ces deux arts, dont le dernier a pourtant précédé l'autre, ont toujours été de pair dans leurs progrès et dans leur décadence. Il n'est fait aucune mention du premier dans Homère: ce qui néanmoins ne doit s'entendre que de la peinture proprement dite, ou de l'art de représenter sur une surface plane les objets à l'aide de diverses couleurs: car ce serait une grande erreur que de croire que l'art du dessin, ou de tracer de simples contours, ne fût pas connu du tems de la guerre de Troie. La description du bouclier d'Achille suffirait seule pour prouver le contraire. Homère, dans ce qu'il dit des broderies d'Hélène et d'Andromaque, ne parle jamais que d'une laine d'une seule couleur. Parmi les présens offerts à Hélène dans le IV.[e] livre de l'Odyssée, il est fait mention d'une petite corbeille en argent avec le bord mélangé d'or, laquelle était remplie de pelotons d'une laine filée avec la plus grande finesse; mais le poète ne nous laisse nullement apercevoir que ces fils fussent de diverses couleurs, il ajoute seulement que sur cette corbeille il y avait une quenouille garnie de laine violette. Or s'il eût été d'usage d'employer dans les ouvrages de broderie des couleurs différentes, ce poète, si exact dans toutes ses descriptions, aurait indiqué au moins par quelqu'épithète que ces pelotons étaient de couleurs variées. Les mots dont il se sert en parlant de ces broderies, ne donnent au contraire l'idée que de figures et de fleurs d'un même ton de couleur, représentées, il est vrai, sur un fond différent, mais avec la même teinte, et sans

*Broderie.*

aucune nuance (1). La peinture fut encore long-tems à s'élever au niveau de la sculpture après la guerre de Troie : car on admirait déjà le Jupiter de Phidias et la Junon de Polyclète, les deux ouvrages les plus fameux de la statuaire des Grecs, que les tableaux de leurs peintres n'annonçaient encore aucune intelligence du clair-obscur. Apollodore, surnommé le peintre des ombres, et plus encore Zeuxis son disciple, qui fleurissaient l'un et l'autre dans la XC olympiade, ou environ 420 ans avant l'ère vulgaire, furent les premiers à introduire les ombres dans la peinture. Avant cette époque, tout l'art consistait à représenter des images rangées comme des statues les unes à la suite des autres, de manière qu'excepté la variété de leurs attitudes les unes par rapport aux autres, elles n'offraient que des objets isolés, et non un tout réuni, comme on le voit par quelques-unes des peintures des vases antiques. Winckelmann attribue le retard des progrès de cet art à l'usage même qu'on en fesait. Et en effet, tout en contribuant à étendre la religion, la statuaire en reçut elle même de grands avantages, ce qu'on ne peut pas dire de la peinture. On consacrait bien aux Dieux des tableaux, qui servaient d'ornement dans les temples; mais on n'oserait point assurer qu'ils avaient été jamais un objet de vénération religieuse chez les Grecs (2).

*Peintures monochromatiques.*

Les plus anciennes peintures étaient donc *monochromes*, ou d'une seule couleur, laquelle, selon Pline, était un rouge, qui se fit d'abord avec de la terre cuite broyée, puis avec le minium et le cinabre, et simplement encore avec de la terre rouge. Dans la suite des tems on en employa quatre, encore étaient-elles simples et d'un ton sévère, savoir ; le *noir*, qui était composé d'une espèce d'encre ; le *rouge* qui se fesait avec une terre provenant du Pont; une espèce de *jaune* appelé *melinum* par les Latins, qui se formait avec une terre entre le jaune et le blanc; et une autre espèce de jaune nommé *silo*, qui se tirait des mines de l'Attique. C'était de

*Couleurs introduites dans la peinture.*

(1) Voyez Goguet, *De l'origine* etc. pag. 128 et suiv. édit. de Lucques. On voit par tout ce que nous venons de dire, combien s'éloignent de la vérité les peintres de décorations théatrales, lorsque dans les représentations d'événemens des siècles héroïques, ils nous offrent des tapisseries et des toiles peintes à diverses couleurs. Il est à remarquer en outre que les Grecs ne connurent l'usage des tapisseries qu'après avoir étendu leur commerce dans l'orient, d'où ils les apportèrent.

(2) Winkelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 261.

ces couleurs dont fesaient usage Appelle, Echion et autres peintres renommés, qui visaient plus à la perfection du dessin et à la sublimité de la composition, qu'à l'éclat et à la vivacité des couleurs. L'usage vint ensuite, mais comme par surcroit de luxe, d'employer les couleurs les plus brillantes, telles que le pourpre, la chrysocolle espèce de couleur qu'on extrait des minéraux, le cinabre et autres. D'après cela on peut distinguer dans les peintures des Grecs deux manières: l'ancienne, et la nouvelle sur laquelle Cicéron donne l'avantage à la première. *Combien les modernes peintures*, dit-il dans son III.e livre de l'orateur, *ne l'emportent-elles pas ordinairement sur les anciennes par la variété et le charme du coloris? Et pourtant, le plaisir, l'espèce de ravissement qu'elles nous causent à première vue n'est pas de longue durée, tandis que dans les anciennes peintures, leur teinte sombre et presque sauvage a quelque chose qui nous enchante.* Les couleurs ne se préparaient point à l'huile (cette invention n'étant pas antérieure au XIII.e siècle de notre ère), mais à l'eau, avec laquelle on mêlait quelquefois du vinaigre ou autre liqueur, pour les rendre plus solides. On fit aussi usage de la cire, d'où vint le genre de peinture à l'*encauste* (1), ainsi appelé, parce que cette substance s'étendait à l'aide d'un fer rouge sur les murs, sur les marbres, sur le bois et autres matières semblables. On lui donnait différentes couleurs, et quelquefois on l'employait liquéfiée en se servant du pinceau: procédé qui a été assez heureusement imité par quelques peintres modernes (2). On peignait encore à l'*encauste* sur l'ivoire, et sur la corne reduite en lames, dont on décorait les murs des appartemens et les impostes des portes. On enduisait souvent les peintures sur

*Deux sortes de peinture.*

Encauste.

(1) De εν, *per*, et καυσις combustion.

(2) Parmi les peintres modernes, qui ont essayé de reproduire l'art de la peinture à l'*encauste*, certain *Colan* de Leipsick s'est fait renommer. Après bien des expériences, cet artiste est enfin parvenu à composer une espéce de cire propre à recevoir la couleur, et qui, selon Martin, pourrait s'appeler cire *punica* ou *eleodorica*. Il a toujours fait un mystère des matiéres qui entraient dans sa composition, et de la manière de la faire. On a même de lui plusieurs peintures dans lesquelles il en a fait usage. Mais son procédé est bien différent encore de celui dont nous parlons, d'après ce que nous en disent Pline, le savant Hardouin, Caylus, et Winckelmann. Voyez Martini dans ses commentaires sur l'*Archéologie* d'Erneste. *Excursus XXI.*

les murs de cire liquéfiée, qui formait une espèce de vernis, et donnait plus d'éclat aux couleurs, en même tems qu'il les préservait de l'air et de l'humidité. Mais les peintures les plus célèbres étaient celles qui se fesaient sur le bois, et pour lesquelles on préférait le mélèze comme moins facile à se fendre, et plus propre à résister au feu (1).

*Progrès de la peinture.*

Ce fut Apollodore, qui, comme nous venons de le dire, introduisit le premier l'usage des ombres dans la peinture. Zeuxis d'Héraclée son disciple fit plus encore, il perfectionna les teintes, et séleva tout-à-coup au rang des grands maîtres. Parrhase d'Ephèse, excellent dans la disposition que Zeuxis avait négligée, fixa les règles pour tracer les contours, et enseigna la manière de traiter les extrémités, les cheveux et les détails du visage, en quoi consiste la sublimité de l'art. Timante, dont Quintilien et Pline ont vanté les ouvrages, fut son égal, si même il ne lui fut pas supérieur. Mais le premier de tous ces grands artistes fut Apelle, qui vécut du tems d'Alexandre, et porta l'art au plus haut degré de perfection. A la semplicité de la nature qu'il observait scrupuleusement dans ses ouvrages, il joignit toute la vénusté que Lysippe avait donnée à ses statues. Aristide et Protogène commencèrent à la même époque à mettre de l'énergie dans l'expression des passions (2).

*Diverses écoles.*

Ainsi que chez les modernes la peinture avait chez les Grecs ses differens genres, selon les villes et les pays où elle était en honneur: diversité qui produisit celle de leurs écoles, connues sous les noms d'*Asiatique*, d'*Helladique*, d'*Ionique*, d'*Attique* et autres. Mais de toutes ces écoles la plus célèbre fut celle de *Sycione*. L'usage où étaient les Grecs de peindre sur le bois plutôt que sur les murs, est cause qu'il ne nous reste presque plus aucun de leurs ouvrages: ce qui ne nous permet pas de juger de leur talent dans cet art. Les peintures des vases antiques, tout estimables qu'elles

(1) Vitruv. II. 9. Plin. XVI. Théophrast. *Hist. Plant. etc.* La peinture sur toile ne semble avoir pris naissance que du tems de Néron, qui voulut être peint *in linteo*. Les peintures *in textili*, dont parle Cicéron dans sa quatrième oraison contre Verrès, appartiennent au genre de la broderie. Plin. XXXV. 7. 39.

(2) Quant aux ouvrages de ces peintres on peut consulter, outre Pline, Deodati qui a écrit la vie des quatre principaux, ainsi que Junius, Winckelmann et Félibien. Voyez aussi Algarotti dans son *Saggio sulla pittura*.

sont sous le rapport du dessin et de la composition, ne peuvent nous en donner qu'une imparfaite idée; et les peintures d'Herculanum, ainsi que le petit nombre de tableaux Grecs que l'on conserve encore à Rome, sont encore bien moins susceptibles de fixer notre jugement à cet égard. On ne pourrait pourtant pas conclure non plus, de l'imperfection de ces ouvrages, que l'art de la peinture fût bien inférieur à celui de la statuaire chez les Grecs, et que les anciens écrivains aient exagéré dans les louanges qu'ils ont données à ce dernier, comme l'ont cru quelques-uns et surtout les ultramontains: car nous reconnaissons beaucoup de véracité dans ces mêmes écrivains lorsqu'ils font l'éloge des autres arts, dont les ouvrages nous sont parvenus; et l'analogie est ici un argument d'un grand poids.

*Les arts chez les Grecs modernes.*

Nous avons vu à l'article de la sculpture, dans quelle dégradation cet art ainsi que celui de la peinture étaient tombés sous les Empereurs Bysantins. Ce serait ici le lieu d'exposer l'état de ces deux arts chez les Grecs modernes, si depuis la destruction de l'empire d'orient, ils n'avaient pas perdu presque tout signe de vie (1). « A l'exemple des anciens Perses, les conquérans de la Grèce, dit Guys, ne voulurent plus de peintres ni de sculpteurs de figures. Avant eux, une religion sainte, la plus propre à réprimer les passions pour mettre la chasteté toujours plus à l'abri des occasions et des chutes dans un climat dangereux, avait sagement proscrit les images nues. L'autorité souveraine, et le fanatisme encore plus puissant qu'elle, avaient suscité dans l'empire Grec cette

(1) « Il existe dans le bas peuple d'Athénes une singulière opinion au sujet des anciennes statues. Les gens de cette classe croient que c'était anciennement de vrais corps, qui ont été mutilés, et réduits ensuite à leur état présent de pétrification, par l'art de certains magiciens, qui exerceront sur eux leur puissance, jusqu'à ce que la Grèce soit délivrée du joug des Turcs: ce qui arrivant, il reprenderont leur premier etat de corps vivans. Ils appellent *Arabim* l'esprit qu'ils supposent renfermé dans ces statues, et prétendent l'entendre souvent gémir et déplorer son état présent. Il est arrivé de notre tems que quelques Grecs, qui portaient d'Athènes au Pyrée une caisse contenant une partie des marbres d'Elgin, la jetèrent tout-à-coup à terre, et refusèrent pendant quelque tems de la reprendre, parce qu'ils avaient entendu *Arabim* se plaindre de ce que son esprit était retenu en esclavage dans l'Acropole. Il est à remarquer encore, que ces mêmes gens croient que la condition de ces marbres enchantés peut être améliorée en les emportant des lieux soumis à la tyrannie des Turcs ». *Hobhouse, A journey through Albania etc.* pag. 348. Note.

secte furibonde, dite des Iconoclastes, qui, sous le prétexte d'abolir un culte idolâtre, détruisit indistinctement les images de toute espèce, c'est-à-dire les plus beaux ouvrages de peinture et de sculpture. Persécutés d'une manière aussi barbare, et déjà si déchus de leur ancienne splendeur, comment les arts auraient-ils pu se conserver dans un pays, où, soutenus par le spectacle de la plus belle nature, ils s'étaient perfectionnés au point de faire de la Grèce une école de peinture et de sculpture la plus fameuse qu'il y ait jamais eue ? „ On trouve encore chez les Grecs modernes quelques étincelles de cet amour des beaux arts qui enflammait leurs ancêtres. Tandis que les hommes ( continue Guys ) s'y livrent au commerce, à la navigation, à l'agriculture, et à la fabrication d'étoffes à l'imitation de celles de la Turquie, et même de Lyon, les femmes s'exercent au dessin, à la broderie, et à des ouvrages d'assortiment en fleurs, en fruits et en feuillages, du plus beau travail; leurs broderies surtout sont dignes d'admiration. Mais l'homme même le plus hardi, n'ose reprendre le pinceau pour peindre la figure, et n'y peint qu'en cachette. C'est ainsi que le fils de Soliman, Capitan Pacha, devenu depuis grand Amiral, durant le tems qu'il était en croisière sur la flotte du Grand-Seigneur, s'amusait en secret à peindre les plus belles femmes des îles de l'Archipel (1) „.

*Poësie art oratoire, philosophie.*

On doit ranger aussi dans la classe des beaux arts la poësie et l'art oratoire, dont le but est aussi d'imiter la nature, et qui suivent les principes que le bon goût et la philosophie ont prescrit aux premiers. Mais le domaine de l'un et de l'autre est si étendu, que nous ne pourrions en traiter dignement sans sortir des bornes que nous nous sommes proposées. D'un autre côté, c'est que, ( excepté néanmoins la tragédie et la comédie, du costume desquelles nous traiterons dans un article particulier ) ces deux arts ne nous offrent rien qui puisse s'expliquer à l'aide des monumens, ou qui, quant aux usages, ne soit commun à ce que nous avons dit précédemment, ou à ce qui nous reste encore à dire. Du reste il n'est pas d'esprit un peu cultivé qui n'ait quelque notion des ouvrages de ces hommes célèbres, à l'école desquels se sont formés les grands poëtes et les grands orateurs qui ont ensuite paru chez divers peu-

(1) Guys. *Voy. litter. de la Grèce.* Tom. I. Lettr. XXXII.
Le fils de Soliman avait fait présent de quelques-unes de ses peintures au Comte Desalleurs, Ambassadeur de France à Constantinople.

ples, et qui servent encore de modèle aux amateurs de la belle littérature. Tout ceci peut également s'appliquer aux sciences philosophiques, qui sont tout-à-fait étrangères à notre objet, et par conséquent ne nous offrent rien qui puisse nous intéresser sous ce rapport. Nous donnerons cependant les portraits des poètes, des orateurs et des philosophes que nous ont transmis les Grecs, comme étant du domaine de notre ouvrage, et parce qu'ils sont encore souvent un objet d'étude pour les artistes modernes. Mais pour cela nous n'avons besoin d'avoir recours qu'à l'Iconographie Grecque du fameux Visconti.

## SECONDE SECTION DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE.

### PORTRAITS DES POÈTES, DES ORATEURS ET DES PHILOSOPHES.

*Homère et Archiloque.*

La planche 132 offre la réunion des portraits des poètes les plus célèbres. L'hermès n.° 1 présente ceux d'Homère et d'Archiloque. L'*histoire*, dit Visconti, *a presque toujours commencé par la fable.* Homère, cet homme merveilleux, ce père de la poèsie est antérieur de plusieurs siècles à tous les écrivains profanes. Il vivait dix siècles avant notre ère. Il ne faut donc pas s'étonner si l'histoire de sa vie est mêlée de fables, et si l'on a tant disputé sur le lieu même de sa naissance. Ainsi ce serait envain qu'on chercherait le portrait véritable de ce poète; et c'est également à tort que quelques modernes ont voulu révoquer en doute la vérité de ce qu'a dit Pline à cet égard, que tous les portraits qu'on en voyait de son tems étaient apocriphes. Et en effet, la variété des opinions des anciens sur la physionomie de cet homme si célèbre, et l'extrême dissemblance qu'ont entr'eux les portraits qu'ils nous en ont laissés suffiraient seuls pour nous convaincre de la vérité de l'assertion de Pline. On peut en dire autant des portraits de plusieurs autres anciens personnages, que l'admiration ou la reconnaissance ont élevés au rang des immortels; ensorte que ceux qu'on en a peuvent être comparés aux images des Dieux, dont les artistes imaginaient le modèle d'après l'idée qu'ils se formaient des attributs qu'on croyait propres à chacune de ces divinités. Mais il n'en est pas ainsi des portraits, dans lesquels la postérité a voulu nous




V. Raineri inc



transmettre la ressemblance des grands hommes qui fleurirent depuis la naissance des arts, et dans les siècles postérieurs aux tems fabuleux. Nous avons des raisons suffisantes pour croire à leur authenticité et à leur ressemblance avec les personnages qu'ils représentent. Nous renvoyons nos lecteurs à ce que nous avons dit au sujet des portraits des anciens avant de leur donner la première série de l'Iconographie Grecque. Nous avons déjà offert un portrait d'Homère à la planche 73 où est représentée son apothéose, et l'on en a vu encore un autre à la planche 123. L'hermès à double face, que nous rapportons ici, a été découvert sur le mont Cœlius à Rome. La tête d'Homère, quoique plus endommagée que l'autre, présentait néanmoins une physionomie digne de celle du prince des poètes, et les restaurations qu'on y a faites n'empêchent pas d'y reconnaître l'empreinte du génie. Son air et les rides de la peau autour des yeux expriment bien l'état de cécité de cet homme extraordinaire : il a le front ceint du *strophium*, comme l'ont les Dieux et les héros représentés par les artistes Grecs. Les anciens étaient dans l'usge de réunir dans un double hermès les images des hommes illustres, auxquels était commune quelqu'une de ces trois choses, la patrie, la science ou la profession. Homère et Archiloque, figurent toujours ensemble dans les écrits, dans les éloges, et dans les jugemens d'un bon nombre d'écrivains renommés à la tête desquels est Cicéron; et en effet ces deux personnages étaient fêtés ensemble dans la solennité qui se célébrait tous les ans en leur honneur comme demi-Dieux. Archiloque naquit à Paros d'une esclave, et fut contemporain de Romulus. La dépravation de ses mœurs, et plus encore la mordacité de ses satyres, lui attirèrent l'inimitié de tous ses concitoyens. Il mourut néanmoins avec gloire en combattant sur le champ d'honneur. Homère avait inventé l'épopée; Archiloque fut regardé par toute l'antiquité comme le créateur de la poèsie lyrique, de la satyre, de l'apologue et de l'élégie. Sa physionomie, dans l'hermès que nous rapportons, n'est pas celle d'un homme ordinaire, comme le dit fort bien Visconti; son profil semble annoncer l'audace et peut-être même l'impudence. On remarque une sorte de relâchement dans les parties voisines de l'œil; ce qui était pour les anciens physionomistes le signe caractéristique de la médisance. Ce visage est beaucoup mieux conservé que celui d'Homère, mais l'extrémité du nez est l'ouvrage d'un ciseau moderne.

*Tirtée.* Tirtée, qui suivit d'assez près Archiloque, vivait environ 700 ans avant notre ère. Les évènemens de sa vie sont obscurcis de fables. Il semble issu d'une famille Dorique, et s'être établi à Athènes. Dans la seconde guerre de Messène, il releva par ses vers le courage abattu des Lacédémoniens, et contribua ainsi à leur faire remporter la victoire. Il était mal conformé, et avait une ame ardente. C'est lui qu'on voit représenté sur la pierre gravée n.° 2, sous l'aspect d'un héros sans barbe selon l'usage des Lacédémoniens avant Licurgue : cette pierre appartient à la collection de M.r Vanhonne. Il tient la lance de la main droite, et a le bras gauche couvert d'un grand bouclier. Il est debout, et sans autre vêtement qu'un petit manteau qui lui enveloppe une partie des bras. L'artiste a donné des formes grossières à ce poète guerrier, peut-être par allusion à la difformité de son corps. L'épigraphe tracée de droite à gauche à l'usage des orientaux est une marque indubitable de son antiquité. Le n.° 3, qui est une monnaie de Mytilène appartenant au Musée Vatican, offre le portrait d'Alcée en profil, et sur le revers celui de *Alcée.* Pittacus un des sept sages et contemporain d'Alcée. Ce poète naquit à Mytilène dans l'île de Lesbos, six siècles avant notre ère. Sa vie ne fut pas moins orageuse que celle d'Archiloque, auquel il ressemblait encore par son caractère turbulent et ambitieux. Le n.° 4, autre pièce de monnaie de Mytilène, et qui se voit dans le Musée impérial de Vienne, présente l'image de Sapho, également *Sapho.* née à Lesbos, émule d'Alcée et plus célèbre que lui, non pas tant peut-être par son talent poétique, que par ses amours et les malheurs de sa vie. Le n.° 5 est également une monnaie de Theos du Cabinet de Paris, sur laquelle est représenté un poète avec une longue barbe et jouant de la lyre. Visconti reconnait dans cette *Anacréon.* image Anacréon le chantre des amours et du vin. Ce poète, voluptueux comme Sapho, naquit à Theos sous le beau ciel de l'Ionie six cents ans avant l'ère vulgaire. La monnaie n.° 6, qui a été frappée probablement à Hymère, comme semblent l'annoncer la figure et la légende qu'elle porte au revers, appartenait autrefois au cabinet du Prince de Torremuzza en Sicile. Elle offre le por- *Stésicore.* trait de Stésicore poète et musicien, qui naquit à Hymère, et fleurit aussi dans le siècle des poètes lyriques. On croit que son vrai nom était Tisias, et qu'il fut surnommé *Stésicore*, c'est-à-dire *instituteur des chœurs*, pour avoir introduit l'usage de la lyre dans l'accompagement des chœurs. On le voit représenté ici précisément

tel que l'a décrit Cicéron dans sa seconde oraison contre Verrès. « C'est, dit-il, la statue d'un vieillard courbé, qui tient un rou-« lau dans une de ses mains. . . . Elle représente le poète Sté-« sicore, dont le nom et la renommée seront toujours grands dans « toute la Grèce „.

Le n.° 7 est un camée du cabinet de Stooch, publié par Winckelmann, et qui représente la mort d'Eschile. Ce poète né dans l'Attique vers la fin du VI.e siècle avant l'ère vulgaire, peut être regardé comme le créateur du théâtre et de la tragédie proprément dite. Piqué de se voir éclipsé par le jeune Sophocle dans une carrière qu'il avait ouverte et parcourue long-tems avec tant de gloire, il se retira en Sicile, où il mourut à l'âge de 69 ans par un accident des plus étranges, qui fut la chute d'une tortue qu'un aigle avait enlevée dans les airs, d'où elle la laissa tomber sur la tête chauve du poète pour briser l'écaille et en retirer sa proie. Ce poète est représenté tenant une coupe en main, circonstance qui semble démentir l'opinion où l'on était alors, qu'il mourut en fesant des vers ou en discourant de philosophie. « L'artiste, dit Visconti, n'aurait-il pas voulu ici donner à entendre, qu'Eschile ne fesait pas des vers à jeun, et que Bacchus était aussi bien qu'Apollon le Dieu de la Muse qui l'inspirait ? „ Le médaillon en marbre n.° 8, qui se voyait autrefois à Rome parmi les antiquités du palais Farnèse, nous offre le portrait de Sophocle, que les anciens ont toujours regardé comme l'Homère de la tragédie. Il naquit d'une famille illustre à Colone petit bourg près d'Athènes, que son Œdipe rendit dans la suite si célèbre, et mourut âgé de plus de quatre-vingts-ans de l'excès de la joie dont il fut saisi, à la nouvelle qu'il reçut d'avoir remporté une vingtième couronne. Euripide, contemporain de Sophocle, mais plus jeune, voulut étendre le domaine de la tragédie. Disciple d'Anaxagore, et ami de Socrate, il transporta la philosophie sur la scène non sans nuire à la simplicité du dialogue, à la dignité des caractères et à la marche de l'action; nous l'avons représenté sous le n.° 9, qui est un camée appartenant au cabinet de Paris. « L'art admirable, dit Visconti, de l'ancienne *litoglyphie* ne permet pas de méconnaître ici Euripide, malgré la petitesse de sa figure, et quelques dégats qui y ont été occasionnés par le tems. La femme qui semble le tenir par le bras droit, et qui a un rouleau dans la main gauche, est la Muse de la tragédie. La Déese, en se pressant contre lui, a l'air de le solliciter à prendre

*Eschile.*

*Sophocle.*

*Euripide.*

congé d'une autre femme assise sur un morceau de roc, et tenant un petit hermès. Cette femme est la *palestre* ou la *gymnastique* personnifiée et assise, comme dans le monument de peinture dont parle Philostrate; elle était fille de Mercure. Le petit hermès, qui représente cette Déité, et servait, comme on le sait, d'ornement dans les gymnases, devient ici l'emblême caractéristique de ce personnage idéal. Pour bien sentir toute la finesse de cette composition allégorique, il faut se rappeler que Mnésarque, père d'Euripide, voulait faire de son fils un athlète, et que ce ne fut qu'après quelques essais peu heureux, que le jeune homme quitta la gymnastique pour se livrer à l'étude de la philosophie et de la litterature ".
Le médaillon ou espèce d'écu n.° 10 fut découvert avec celui de Sophocle que nous venons de rapporter, ce qui ne permet pas de

*Ménandre.*

douter que le Ménandre, dont il porte le nom, ne soit le prince de la comédie Grecque, qui a été judicieusement choisi pour accompagner le prince de la tragédie. Les yeux, dans cette image, manquent de paupière, comme on le voit dans un grand nombre d'autres figures Grecques. Les artistes de cette nation n'ont jamais fait un usage plus heureux de cette singularité que dans le portrait de ce poète, qui, au dire de Suidas, était louche. Ménandre vécut sous les premiers successeurs d'Alexandre, et mourut l'an 290 avant l'ère vulgaire. Il fut le réformateur de l'ancienne comédie, qui était dégénérée en une espèce de satyre amère et impudente; ramenée par lui à son véritable but, elle offrit plus de régularité dans l'action, plus de naturel dans le dénouement, et fut débarrassée des chœurs, qui auparavant ne fesaient qu'entraver sa marche. La médaille n.° 11

*Aratus et Chrysippe.*

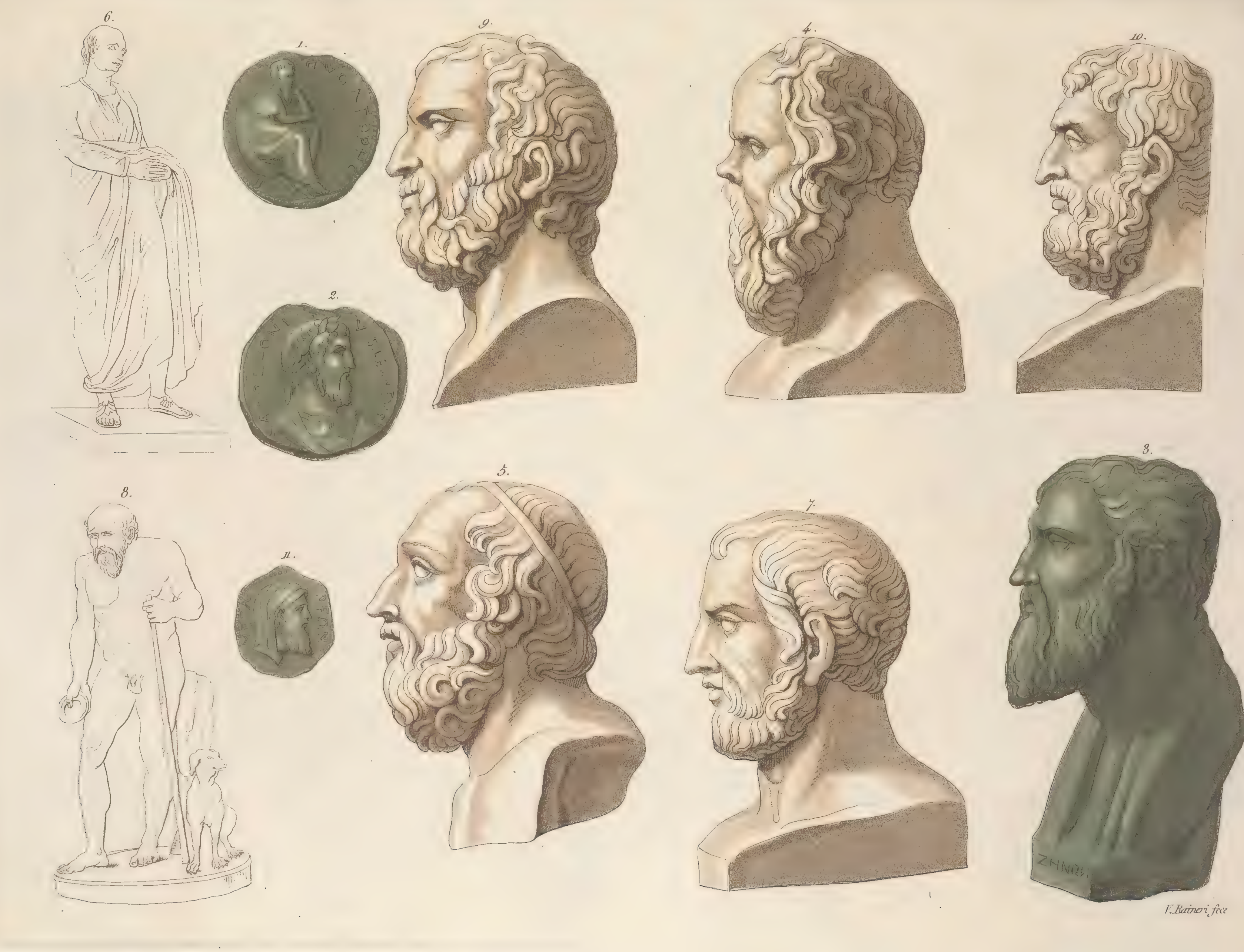
présente les portraits d'Aratus et de Chrysippe le stoïcien. Elle a été frappée à Pompeiopolis, et se trouve maintenant dans le cabinet de la Bibliothèque de Paris. Aratus se fait remarquer dans ce portrait par la pose de sa tète élevée vers le ciel, *panda cervix*, ainsi que l'a observé Sidonius Apollinaire dans les images de ce poète astronome. Il vivait environ 280 ans avant l'ère vulgaire, et était né à Soles petite vile de la Cilicie. A la sollicitation d'Antigone il composa son poème astronomique des *Phénomènes*, qui a fait l'admiration de ses contemporains et de toute l'antiquité. La petite sta-

*Moschion.*

tue sous le n.° 12 est l'image de Moschion poète tragique et comique; elle est prise de la collection Farnésienne, et se trouve à présent dans le Musée du Roi de Naples. On ne sait rien de positif sur la patrie de ce poète, ni sur l'époque où il fleurit. On voit

183.

Sigis. Gallina inc.



1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
ΖΗΝΩΝ
V. Raineri fece

par le titre d'un de ses ouvrages qu'il était postérieur à Thémistocle; et les idées philosophiques dont sont semés ses fragmens prouvent qu'il l'était aussi à Euripide et à Platon. En nous conformant toujours aux idées du celèbre antiquaire que nous avons pris pour guide, nous avons omis dans cette planche et les suivantes quelques portraits, quoique compris dans certaines collections iconographiques, qui ne sont étayés ni du témoignage d'inscriptions antiques, ni même de conjectures qui puissent en attester l'authenticité.

*Pythagore.*

La planche 133 comprend les portraits des philosophes. Le médaillon *contorniate* n.° 1 appartenant au cabinet de Paris offre le portrait de Pythagore, fils de Mnésarque, né à Samos et fondateur d'une secte philosophique, à laquelle il donna son nom. Il établit à Crotone la fameuse école Italique, dont le principal dogme était celui de la *métempsycose*, ou de la transmigration des ames; il périt victime de la persécution l'an 496 avant l'ère vulgaire. Vient ensuite sous le n.° 2, qui est aussi un médaillon *contorniate* du Musée de Paris, le portrait d'Apollonius, trop célèbre imposteur, né à Thiane, ville de la Cappadoce, dans les premières années de l'ère Chrétienne. Il se proposa Pythagore pour modèle; mais au lieu d'imiter les vertus qui firent la principale gloire de ce philosophe, il chercha à renouveller la science *théurgique*, les miracles et les prédictions; il affectait une grande austérité de mœurs, tandis que l'orgueil le plus impudent perçait dans toutes ses actions. Il fit tout son possible pour relever le paganisme, et alla deux fois à Rome, où il eut même à souffrir quelque persécution. Parvenu à l'âge de quatre-vingt-dix ans et plus, il se déroba pendant quelque tems aux regards du public, sans doute pour donner à sa mort un air d'apothéose dans l'esprit de ses trop crédules disciples. Le buste n.° 3 représente Zenon d'Elée ou de Velia, ville de la Grande-Grèce, lequel fut élevé à l'école Italique, et qui tout en s'occupant d'idées abstraites, donna naissance à la dialectique, et réunit en un corps ou système de doctrine les préceptes de la logique. Mais à force de subtiliser sur les vérités même les plus évidentes, il finit par les rendre douteuses, et donna ainsi origine au scepticisme. Il vivait vers l'an 460 avant notre ère, et mourut dans les tourmens pour avoir conspiré contre Néarque, qui aspirait au pouvoir suprême à Elée. Cet hermès, qui appartenait autrefois à la collection Farnésienne, se trouve maintenant à Naples. « La fermeté, dit Visconti, et même l'espèce de dureté de caractère, que les anciens

*Apollonius.*

*Zénon d'Elée.*

attribuent au philosophe d'Elée, se manifeste dans cette physionomie sous des traits non équivoques : ce renflement du nez à sa racine, ces sourcils froncés et ce menton saillant, décèlent un caractère sévère, inaccessible à la compassion et à la faiblesse „. Le n.° 4 est l'hermès de Socrate, fils d'un statuaire appelé Sophronise, et d'une sage-femme nommée Fénarète, lequel naquit près d'Athènes l'an 469 avant l'ère Chrétienne. Entraîné par l'ascendant du génie, il quitta la profession de son père pour se livrer à l'étude des belles lettres, des sciences et de la philosophie. Jeune encore, il reconnut la frivolité des systêmes physiques de l'école Ionienne, et osa s'ouvrir une nouvelle route pour arriver à la vraie science, la science de l'homme, en remontant à la source de nos idées, et en déduisant de ces mêmes idées des règles pour bien vivre et pour la réforme des mœurs. Il eût pour disciples les jeunes gens les plus distingués de la Grèce, entr'autres Alcibiade et Critias; mais il ne put éviter les traits de la calomnie et du fanatisme. Accusé d'enseigner des maximes propres à corrompre la jeunesse, il fut condanné à boire la ciguë, et mourut avec la sérénité de l'innocence l'an 399 avant l'ère Chrétienne. Cet hermès appartenait autrefois au Musée Napoléon. « Nous pouvons le regarder, dit Visconti, comme l'image la plus fidèle et la plus authentique que nous ayons de Socrate ; son ame y respire toute entière : son regard et la sérénité de son front annoncent la subtilité de son esprit et l'imperturbabilité de son caractère, et l'on démêle dans le mouvement de ses lèvres cette finesse d'ironie qui assaisonnait tous ses discours. C'est probablement sur le bronze de Lysippe que le buste dont il s'agit et autres semblables ont été exécutés „.

*Socrate.*

*Platon.*

Platon, le plus célèbre d'entre les disciples de Socrate, mais peu fidèle à la doctrine de son maître, se distingua par une fécondité d'imagination et par une grâce d'élocution, qui l'élevèrent bientôt au dessus de tous les philosophes ses contemporains. Il fut surnommé l'Homère, le Dieu de la philosophie. Du côté de sa mère il descendait du grand Solon. Il fut peintre, poète, musicien et philosophe en même tems. A la différence de Socrate qui ne laissa point d'écrits, il composa un grand nombre d'ouvrages presque tous en dialogues. De retour des longs voyages qu'il avait entrepris pour s'instruire, il se retira près d'Athènes chez un nommé Academus, dans les jardins duquel il donnait des leçons de philosophie à ses disciples, et devint le chef d'une école fameuse. Il vécut dans le cé-

libat jusqu'à l'âge de quatre-vingts ans, et mourut à un banquet de noces l'an 347 avant notre ère. « Sous la plume de Platon, dit Visconti, les notions les plus abstraites prirent une substance et se transformèrent en être réels. Il fondit les dogmes de la philosophie Ionienne et Pytagoricienne avec la doctrine de Socrate, et forma de ce bizarre mélange un systême, dont le brillant édifice empêcha d'apercevoir l'incohérence. Socrate avait fait descendre du ciel la philosophie pour l'établir parmi les hommes, et la faire présider à toutes les actions de la vie privée. Platon la relégua dans les espaces imaginaires; et l'ingénieux roman de sa *République* peut être considéré comme la première satyre, en même tems qu'il est le premier exemple des systêmes politiques, qui ne sont pas fondés sur l'expérience „. Le n.° 5 offre le buste de ce philosophe, et est peut-être le plus ancien qu'on ait connu jusqu'à présent. Il appartient à la Galerie de Florence: c'est probablement le même que celui qui fut découvert à Athènes, et acheté par Laurent de Médicis dans le XV.e siècle. Sa tête est ceinte du *strophium*, qui est la marque distinctive des Divinités; et sans doute parce que le surnom de *divin*, lui a été donné dans l'antiquité. La statue n.° 6 représente Aristote. Ce philosophe naquit à Stagire, ville de la Macédoine, l'an 384 avant l'ère Chrétienne, de Nicomaque qui descendait d'Esculape. Il fut disciple de Platon; mais après avoir lu une infinité de livres, et donné le premier exemple d'un simple particulier qui eût une bibliothèque, il renonça aux fictions ingénieuses et séduisantes de son maître, et ramena la science sur le chemin de la vérité, en l'établissant sur l'observation de la nature, sur l'expérience, et sur les faits histoques, qui sont les phénomènes du monde moral. Philippe le choisit pour être le précepteur de son fils, qui s'énorgueillit dans la suite de l'avoir eu pour maître. Lorsque ce dernier partit pour aller faire la conquête de l'Asie, Aristote s'établit à Athènes qui était la patrie des sciences et des arts, et se mit à y enseigner publiquement sa doctrine, dont il donnait des leçons le soir dans les belles promenades du Lycée: motif pour lequel ses disciples s'appelèrent *Péripatéticiens*, du mot *péripatos*, qui veut dire promenade. Il ne fut pas non plus à l'abri des atteintes de l'envie et de la calomnie, dans les dernières années de sa vie. S'étant retiré à Chalcis dans l'île Eubée, il y mourut âgé de 63 ans l'an 322 avant l'ère vulgaire, et laissa un grand nombre d'ouvrages, dont plusieurs

*Aristote.*

sont arrivés jusqu'a nous. La statue que nous en donnons ici se voit dans le palais Spada à Rome. « La petitesse des yeux, dit Visconti, la contraction des joues et la maigreur de la figure sont les caractères particuliers auxquels on peut reconnaître ce portrait. Son menton rasé et sa chevelure courte sans être cependant négligée, sont d'autres indices aussi peu équivoques. Les Macédoniens étaient pour la plupart dans l'usage de se raser la barbe. J'ai cru outre cela apercevoir un autre caractère propre à l'image d'Aristote dans la disposition de la figure, qui ne laisse voir qu'un seul bras hors du manteau, comme le dit Sidonius Apollinaire de ses statues, *brachio exserto* „. L'hermès n.° 7 qu'on voit dans la villa Albani à Rome, est la seule image authentique de Théopraste, philosophe péripatéticien, qui nous soit parvenue. Ce philosophe naquit à Erèse, ville de l'île de Lesbos, et fut le disciple le plus fidèle d'Aristote. Il mourut à Athènes l'an 286 de notre ère, agé de 85 ans. Ses ouvrages sur la botanique sont encore regardés comme un héritage précieux par les amateurs de cette science; et ses *Caractères moraux*, dont nous n'avons que quelques extraits, furent toujours jugés dignes du philosophe, à l'école duquel s'était formé Ménandre le prince de la comédie. La petite statue n.° 8 appartenant aussi à la villa Albani représente Diogène, le *Cynique nu*, comme l'appelle Juvénal. Le chien qui l'accompagne ne doit pas être regardé seulement comme le signe symbolique de la secte cynique, mais comme un emblême particulier du philosophe lui-même, sur le tombeau duquel on voyait un chien en marbre de Paros. Sa barbe longue et épaisse, semblable à une chevelure, a été indiquée par Sidonius Apollinaire comme le caractère distinctif des images de Diogène. Ce philosophe, fils d'un fabricant de monnaie, était né à Sinope, ville du Pont. Il trouva dans les bizarreries de la secte cynique, qu'il affecta de suivre jusqu'à la mendicité, un moyen de relever sa réputation qu'il avait perdue comme coupable de complicité avec son père dans la fabrication de fausse monnaie. Il soutint avec fermeté son caractère et ses principes au milieu des vicissitudes d'une longe vie, dans la privation continuelle et volontaire de tous les biens de la fortune, et déclamant sans cesse contre les faiblesses et les vices de ses contemporains. Platon le désignait du nom de *Socrate délirant*. Il vécut environ 90 ans, et fut trouvé mort l'an 324 avant l'ère chrétiennne dans le gymnase de Cranée près de Corinthe, où il fesait sa demeure ordinaire. L'amour que

*Théophraste.*

*Diogène.*

les Cyniques affectaient pour la vertu était accompagné d'une impudence dans les mœurs, qui les ravalait au niveau de la plus vile populace. Un marchand de l'île de Chypre, Phénicien d'origine et né dans la petite ville de Cizie, séduit peut-être par la singularité de cette secte, abandonna sa profession pour l'embrasser; mais la noblesse des sentimens qui lui étaient naturels ne lui permit pas de se conformer à ce que le cynisme avait de rebutant. Il entreprit donc de le purger de ce qu'il avait d'indécent, ou plutôt d'en faire une nouvelle secte, qui ne conservât de l'ancienne, que ce dogme fondamental, savoir, *que dans la vertu consiste le seul et vrai bien*, et qui réunît en outre au mérite d'une vertu solide et pure l'amour des lettres et des sciences. Ce réformateur fut le philosophe Zénon. Il choisit pour donner ses leçons un des plus beaux édifices d'Athènes, qui avait pris le nom de Pécicle ou *portique peint* qu'on lui donnait, des peintures dont Polignote et Panène l'avaient décoré : ce qui fit aussi qu'on désigna cette secte sous le titre de *philosophie stoïcienne*, du mot *στοα*, qui signifie *portique*. Ce philosophe vécut 90 ans; il mourut 260 ans avant l'ère Chrétienne, et fut enterré dans le Céramique parmi les grands hommes d'Athènes. On voit ici son portrait sous le n.° 9, qui est un hermès du musée Vaticain. La cambrure de son cou, qui était en lui un défaut de nature, est indiquée par Visconti comme le signe caractéristique auquel on peut reconnaître son portrait. Son front ridé, *frons contracta*, comme le dit Sidonius Apollinaire, ses sourcils épais et son air sévère, sont autant de particularités remarquées par les anciens dans son visage. Le buste n.° 10 nous offre le portrait d'Epicure. Il a été retiré de la bibliothèque d'un Epicurien, dans une maison de campagne près d'Herculanum, avec divers écrits d'Epicure même, qui n'ont pas encore été publiés. Voyant que l'Académie était tombée dans le scepticisme; que le péripatécisme était dégénéré en une vaine science de mots; que les Cyniques outrageaient la décence, et que les Stoïciens ne formaient plus qu'une secte ridicule et orgueilleuse, ce philosophe, né à Gargetta près d'Athènes et élevé à Samos, tenta de ramener les esprits à l'étude de la vérité en prenant la nature seule pour guide dans ses recherches. Il constitua dans le plaisir honnête et la tranquillité de l'âme et du corps l'objet de la sagesse et de la philiosophie, et proposa à ses disciples un système fondé en grande partie sur la doctrine des atômes: doctrine déjà enseignée par Démocrite, et qu'il reproduisit avec de nou-

*Zénon le stoïcien.*

*Epicure.*

velles théories. Il tenait son école dans un jardin d'Athènes, où il vécut paisiblement avec ses disciples et ses amis jusqu'à l'âge de 62 ans, et mourut l'an 271 avant l'ère Chrétienne; mais son école dégénéra bientôt en une secte d'impies et de libertins.

*Euclide de Mégare.*

Parmi les écoles célèbres de philosophie chez les Grecs on cite encore celle de Mégare, dont Euclide fut le fondateur. Ce philosphe naquit à Mégare même, près de l'isthme de Corinthe, et fut disciple de Socrate, dont il fréquenta l'école au péril de sa propre vie. Moins touché de l'amour de son maître pour la vérité et la morale, que ravi de sa manière de raisonner, et de l'art avec lequel il pressait ses adversaires, il s'adonna entièrement à la dialectique, ou plutôt à la subtilité des cavillations, dont l'usage était d'un grand avantage dans ces tems d'anarchie démocratique. On n'entendait dans son école que syllogismes, dilemmes, *sorites* et autres sortes d'argumens semblables. Nous avons rapporté l'image de ce philosophe sous le n.° 11, qui est une monnaie de Mégare jadis appartenant au Musée Vatican. Il y est représenté la tête couverte d'une espèce de voile, appelé *rica*, dont les hommes et les femmes se servaient pour se défendre des ardeurs du soleil. On lit dans Aulugelle qu'Euclide s'en enveloppait, lorsque malgré la sévèrité de la loi publiée par les Athéniens, il se rendait presque tous les jours déguisé en femme, de Mégare à Athènes pour y entendre les leçons de Socrate.

*Hipparque.*

Hipparque, le père de l'astronomie, appartient aussi à tous égards à la classe des philosophes. Il naquit à Nicée en Bythinie, et florissait vers l'an 150 avant l'ère Chrétienne. Il fut le premier à déterminer par des moyens scientifiques les mouvemens et les distances du soleil et de la lune, et étendit ses recherches à tous les autres astres, dont il fit le dénombrement et la description : *ausus rem etiam Deo improbam*, dit Pline, *adnumerare posteris stellas, ac sidera ad nomen expungere*; il s'aperçut même du mouvement apparent des étoiles fixes, qui est la cause de la précession des équinoxes. Appliquant ensuite ses connaissances astronomiques au perfectionnement de la géographie, il détermina par le moyen des éclipses les longitudes et les latitudes terrestres, qui n'étaient pas connues avant lui, et donna par ses études naissance à la trigonométrie. On voit à la planche 134. n.° 3 son portrait pris d'une médaille, qui a été frappée à Nicée du tems de l'Empereur Alexandre Sévère (1).

(1) Nous n'avons pas cru devoir donner les portraits des philosophes





7
ΑΙΣΧΙΝΗΣ
3
8
5
6
4
9
1
2
V. Rainer f.

La même planche comprend encore les portraits des historiens, des orateurs et des médecins. Nous avons également résolu de ne donner ici que ceux des hommes les plus célèbres, et dont l'authenticité est bien reconnue. Le double hermès n.os 1 et 2, appartenant au Musée de Naples, nous offre les portraits d'Hérodote et de Thucydide, les deux pères de l'histoire Grecque. Le premier voulut rivaliser de gloire avec les grands poètes, mais en suivant une nouvelle route, qui fut d'embellir son histoire de tous les agrémens et de tous les charmes de la poèsie épique, lyrique et tragique. Il naquit 484 ans avant notre ère à Halicarnasse, d'une famille déjà chère aux Muses. Jeune encore il quitta sa patrie pour aller voyager chez les peuples dont il voulait écrire l'histoire. A son retour ayant trouvé son pays opprimé par Ligdamus, il ourdit une conjuration et chassa le tyran ; mais bientôt après, la ville d'Halicarnasse fut en proie à l'anarchie et aux factions démocratiques. Hérodote dit alors un éternel adieu à l'Asie, et se consacra tout entier à la Muse de l'histoire. Il n'avait pas encore trente ans, lorsque la lecture qui fut faite de quelques fragmens de son histoire dans l'assemblée de la Grèce aux jeux Olympiques, le rendit l'objet de l'admiration générale. Ce succès fut comme une étincelle qui embrasa d'une nouvelle ardeur l'âme du jeune historien. Il parcourut toute la Grèce pour en visiter les monumens. Après avoir passé douze ans à étudier ces témoins irréfragables des anciens tems, il fit une nouvelle lecture de son ouvrage aux fêtes Panathénées. Son triomphe fut complet, et les Athéniens lui décernèrent un prix de dix talents. Fatigué de mener une vie toujours errante, il se retira à Turio sous le beau ciel de la Grande-Grèce. Il y acheva son histoire, que l'admiration de ses contemporains avait déjà consacrée aux neuf Muses, et y vécut jusqu'à l'âge d'environ quatre-vingts ans. Le n.° 2 nous offre dans le même hermès la tête de Thucydide, qui s'étant trouvé présent à la lecture qu'Hérodote fit de son ouvrage aux jeux Olympiques, se sentit enflammé d'une no-

*Hérodote.*

*Thucydide.*

d'un rang inférieur ; et parmi ceux des plus célèbres, nous n'avons pris que les plus autenthiques. C'est pour cela que nous avons omis dans cette collection les portraits d'Archimède, d'Aristippe, d'Anacharsis, d'Empédocle et autres, quoique rapportés par plusieurs antiquaires, parce qu'ils sont apocryphes. Voyez la *Greca Iconografia* de Visconti, édit. de Paris, Tom. I. pag. 290. *Nota.*

ble émulation, qui lui fit verser des larmes. Il naquit à Athènes l'an 471 avant l'ère Chrétienne, d'une famille des plus distinguées, et encourut la disgrâce du peuple dans la carrière des armes qu'il avait embrassée, pour n'avoir pu conserver Amphipolis dans la guerre du Péloponnèse. Condanné à l'exil par l'ostracisme, il se retira dans les riches propriétés qu'il avait en Thrace, où il se mit à écrire l'histoire de cette guerre si opiniâtre et si funeste à sa patrie. Cette histoire, qu'il a su embelliir des couleurs d'une mâle éloquence, a une teinte plus sombre que celle d'Hérodote, sans être cependant moins attrayante ni moins instructive. Thucydide est le premier qui ait écrit une histoire par annales. Nous n'avons aucun portrait authentique de Xénophon ni de Denis d'Halicarnasse.

*Lysias.* La tête n.° 4, qui fesait autrefois partie de la collection Farnésienne, d'où elle est passée dans le musée de Naples, est celle de Lysias, l'un des dix orateurs les plus anciens et les plus renommés du forum d'Athènes, et dans un âge déjà avancé. Il était fils de Céphalè, homme riche de Syracuse, qui, aux instances de Périclès, était venu s'établir dans cette première ville. Après la mort de son père, il vint en Lucanie vers l'an 444 avant l'ère Chrétienne pour réclamer une riche succession que son père y avait laissée, et y consacra ses loisirs pendant vingt-deux ans à l'étude de l'éloquence. Mais le parti des Athéniens ayant succombé en Sicile, Lysias se vit obligé de retourner à Athènes, où il s'adonna à l'art oratoire. Il composait ses harangues pour ceux qui les lui demandaient, et n'en prononçait point lui-même à la tribune. Il s'enrichit considérablement dans une fabrication d'écus, qu'il entreprit avec son frère Polémarque; et leurs richesses ayant éveillé les soupçons et la cupidité des trente tyrans dans la guerre d'Athènes, ce dernier fut condanné à boire la ciguë, et l'autre frère dut se sauver à Mégare. Après le rétablissement de la république, Lysias cita en jugement celui qui avait fait périr son frère, et ce fut la seule cause qu'il plaida lui-même. Trasibule, par qui furent renversés les trente tyrans lui avait accordé la naturalisation à Athènes; mais ce fut sans effet, attendu que le décret manquait des formalités nécessaires. Il vécut quatre-vingts ans. Le talent de cet orateur se fit particulièrement remarquer dans l'exposition des faits. Son style était d'une simplicité plus convenable aux affaires domestiques qu'aux discussions politiques. Isocrate fils de Trasibule, riche fabricant de flûtes à Athènes, le surpassa bientôt en célébrité. Ses premiers exerci-

ces furent ceux de la gymnastique où il réussit à merveille; il y joignit ensuite l'étude de l'art oratoire, comme l'unique moyen de parvenir aux honneurs suprêmes dans un gouvernement démocratique. Mais la faiblesse de sa voix et sa timidité naturelle ne lui permirent jamais de monter à la tribune. Il se mit néanmoins à composer des harangues pour des particuliers; mais n'en ayant pas obtenu un succès satisfesant il renonça au barreau. Timothée, fils de Conon, l'un des plus illustres capitaines de son tems, le prit en qualité de secrétaire pour sa correspondance officielle; mais s'étant ennuyé de cet emploi, il se détermina à ouvrir une école d'éloquence. Dans ce nouvel état il écrivit diverses oraisons sur les affares les plus importantes de la politique, et se mit en correspondance avec plusieurs Monarques, et avec les chefs de divers gouvernemens. Le succès surpassa ses espérances. Les richesses qu'il acquit furent si considérables, qu'il ne put se soustraire à la contribution que payaient les citoyens les plus opulens d'Athènes, et dut équiper à ses frais un navire de guerre. On rapporte, que près d'atteindre sa centième année, il se laissa mourir de faim à la nouvelle de la défaite des Athéniens par Philippe à Chéronée. Le n.° 5 offre son buste, qui se trouvait autrefois dans la ville Albani à Rome.

Mais le plus grand orateur de la Grèce fut Démosthène, au nom seul duquel l'esprit conçoit l'idée de tout ce que l'éloquence à produit de plus mâle et de plus sublime, et dont la vie n'appartient pas moins à l'histoire de la politique qu'à celle de la littérature. Il naquit à Athènes d'un riche fabricant d'armes et de meubles vers l'an 385 avant notre ère. Enflammé dès sa plus tendre jeunesse d'une passion ardente pour l'art oratoire, il trouva dans son organisation physique un obstacle qui lui parût d'abord insurmontable; mais à force de travail et de patience, il parvint enfin à vaincre la nature même. Quoique maître d'une fortune considérable, et déjà célèbre au barreau par les avantages qu'il y avait remportés, le desir qu'il avait de s'élever aux premiers honneurs lui fit prendre la résolution de se consacrer aux affaires publiques. La tribune vit bientôt en lui le chef du parti opposé à celui de Philippe le Macédonien, qui menaçait la Grèce de lui ravir sa liberté. A sa voix l'esprit public se réveilla, et les Thébains firent cause commune avec les Athéniens. La perte de la bataille de Chéronée, toute désastreuse qu'elle était, ne put lui enlever l'estime de ces derniers, *Démosthène.*

qui lui décernèrent une couronne. Après la mort de Philippe, son animadversion et son éloquence se tournèrent contre Alexandre; cependant il ne put éviter le reproche de s'être laissé séduire, et fut condanné à une amende de cinquante talens. Athènes étant tombée au pouvoir d'Antipater, l'un des successeurs d'Alexandre, il fit un dernier effort pour soutenir la cause de la république; mais n'ayant pu y réussir, il se réfugia dans le temple de Neptune à Calaurée; et voyant que les soldats du tyran de sa patrie se préparaient à violer cet asile sacré, il avala le poison qu'une triste prévoyance lui fesait toujours porter avec lui. Dans des tems plus tranquilles, les Athéniens lui élevèrent une statue en bronze. On voit ici son portrait sur l'améthiste n.° 6 qui porte le nom de Dioscoride, célèbre graveur du tems d'Auguste, et qui appartient au cabinet du Prince Boncompagni à Rome. Sa physionomie est telle que nous l'ont décrite les anciens écrivains; elle porte l'empreinte du génie, en même tems qu'elle indique un caractère peu aimable, sévère et presque repoussant. Cet orateur eut un rival et un ennemi déclaré dans Eschine, homme né d'une famille ignoble, et qui, après avoir servi dans la milice, tenta sans succès de chausser le cothurne de la tragédie. Ayant pris un emploi de greffier sous un magistrat subalterne, il acquit quelques connaissances en jurisprudence et dans les affaires publiques; et comme il était doué d'un bel organe et d'une élocution extrêmement facile, il s'éleva en peu de tems au rang des orateurs. A sa première apparition à la tribune, il se déclara pour un parti totalement opposé à celui de Démosthène, désespérant sans doute de pouvoir jamais égaler cet orateur en soutenant les mêmes opinions, ou peut-être même déjà séduit par les promesses et l'or de Philippe. Nommé par les Athénien, ambassadeur près du Roi Macédonien, et leur député dans l'assemblée des Amphictions, il ne soutint que faiblement les intérêts, et ne répondit pas d'une manière satisfesante à l'attente de ses commettans. Après la mort de Philippe, croyant pouvoir compter sur la protection des Macédoniens, il prononça sa fameuse harangue contre Ctésiphon, dont il se flattait que le succès ruinerait le crédit de Démosthène. Mais il fut écrasé lui-même par ce terrible rival, et obligé ensuite d'abandonner Athènes. Alexandre étant mort il se retira à Rhodes, où il ouvrit une école d'éloquence. Un jour qu'il y lut à ses disciples sa harangue et celle que son adversaire avait prononcée dans l'affaire où il avait succombé, s'apercevant de l'impression que

*Eschine.*

cette dernière fesait sur leur esprit, il s'écria : *et que serait-ce donc si vous aviez entendu ce monstre la déclamer lui-même?* Eschine mourut âgé de 75 ans dans l'île de Samos, où il était venu dans l'espoir de retourner à Athènes. Son portrait est représenté sur le médaillon en marbre n.° 7, qui se voyait depuis long-tems dans la villa Panfili à Rome, ainsi qu'un autre ancien médaillon semblable, avec la tête et le nom de Démosthène.

Le n.° 8 de la même planche nous offre l'image d'Hippocrate, le père de la médecine. Il naquit à Coos, l'an 460 avant notre ère, d'une famille qu'on croyait issue d'Esculape le Dieu de cette science. Doué d'un jugement éclairé, et après de longues observations, il parvint à réduire en système l'art des pronostics Non content des connaissances qu'il avait acquises dans l'école de sa patrie, il voulut les comparer avec celles qui s'enseignaient dans une école rivale, qui était celle de Gnide. Il parcourut ensuite l'Asie mineure, la Lybie, la Scythie, la Thrace, la Macédoine et la Thessalie. De retour dans sa patrie il ouvrit une école qui s'éleva au dessus de toutes celles de la Gréce, et propagea par ses nombreux écrits la connaissance de ses préceptes jusque dans les pays étrangers. Il vécut 85 ans, et son nom devint encore bien plus fameux après sa mort. « Un homme de ce mérite, dit Visconti, ne pouvait pas manquer d'avoir des images chez les anciens : aussi était-il encore singulièrement révéré du tems de Lucien. La coiffure la plus ordinaire qu'on lui donnait dans ses portraits était une espèce de bonnet, ou plutôt de draperie roulée autour de sa tête presqu'en forme de *turban* : coiffure, que les antiquaires ont remarquée dans d'autres portraits de médecins, et même dans les images du Dieu de la médecine. Néanmoins les portraits d'Hippocrate qui nous sont parvenus nous le montrent avec la tête chauve, tel que ses biographes nous l'ont représenté; et c'est ainsi en effet qu'on le voit dans la médaille que nous rapportons, et qui se trouve dans le cabinet de Paris. Galien, né à Pergame l'an 131 de notre ère, est encore un des savans qui se sont le plus distingués dans la médecine chez les anciens. Il étudia à Smyrne sous Pélops, à Corinthe sous Numisianus, et enfin dans l'école d'Alexandrie, qui jouissait alors de la plus grande célébrité. Il voyagea ensuite dans la Grèce et en Asie, et revint avec une infinité de connaissances, qui embrassaient la chirurgie et la médecine. Les belles lettres formaient son plus doux passe-tems, et ses ouvrages fournis-

*Hippocrate.*

*Galien.*

sent en effet plusieurs exemples d'une critique littéraire aussi fine que judicieuse. S'étant rendu à Rome, il s'y acquit la bienveillance des Empereurs. Marc-Aurèle en fit le médecin de son fils unique. Il mourut sous le règne de Septime Sévère l'an 200. Le n.° 9, qui est un médaillon du cabinat de Paris, nous offre son portrait. Il y est représenté vêtu d'un manteau, avec le bâton d'Esculape et tenant dans une main une petite statue de ce Dieu. La planche 35 de l'Iconographie Grecque de Visconti, contient une miniature du V.e siècle, où l'on voit, outre le portrait de Galien, ceux de Dioscoride et de Cratevas tous deux botanistes, de Nicandre poète et médecin, du Rufus anatomiste, et du médecin Apollonius de Memphis.

## HABITUDES SOCIALES.

De toutes les recherches qui peuvent être faites sur les peuples de l'antiquité, les plus importantes sans contredit sont celles qui ont pour objet leurs habitudes sociales. Et en effet, rien n'est plus propre à nous faire connaître le caractère et la manière d'être d'une nation que ses usages et ses goûts particuliers, ses soins domestiques, ses amusemens, en un mot ses mœurs privées; de la même manière que pour bien juger de celles d'une famille, il faut avoir pénétré dans son intérieur, et vécu dans une longue intimité avec elle. Ce n'est qu'à l'aide de ces recheches qu'on acquiert la connaissance des habitudes sociales d'une nation: connaissance d'autant plus intéressante, que cette nation s'est rendue plus célèbre dans les arts et dans les sciences, ainsi que par la délicatesse de ses goûts dans sa manière de vivre, et par ses institutions libérales. Par exemple, à l'égard de la Grèce que la nature avait comblée de toutes ses faveurs, nous demanderons quel est celui, qui ayant quelqu'idée du vrai goût et d'érudition, ne sente pas l'importance de bien connaître les habitudes civiles de cette nation si fameuse? Comment en effet, sans cette connaissance, pourrait-on, nous ne dirons pas apprécier, mais même comprendre les écrits des auteurs Grecs, ni leurs monumens qui font encore l'admiration de l'univers? Bien plus, c'est que sans cette étude, il est impossible d'entendre et encore moins de goûter les ouvrages même des Romains, de ces maîtres orgueilleux du monde, lorsqu'après avoir essayé des délices de la vie, ils adoptèrent presque tous les usages des Grecs, et affectèrent de prendre d'eux jusqu'aux noms de leurs vêtemens et de leurs modes. Aussi, l'homme qui s'est pour ainsi dire familiarisé avec les usages de l'antiquité, lit-il les écrits des anciens avec beaucoup plus d'intelligence et de goût, que celui qui manque de ces connaissances: car pour bien entendre les ouvrages d'Homère, de Pindare, d'Horace, de Virgile et de tant d'autres anciens écrivains, il faut se transporter par la pensée aux tems où ils vivaient, et se rendre familières les habitudes sociales qui existaient alors (1).

*Importance des recherches sur les habitudes sociales.*

(1) Oberlin, *Archaeogr.*, *Indroduct.* Boettiger, *Sabina*, ou *Dissertations sur la Toilette des anciennes Romaines. Dissertat. IV.* N. (31). *Magaz. encyclop.* Tom. II., III. *et suiv.*

*La connaissance des costumes anciens nécessaire aux artistes.*

Mais c'est particulièrement aux amateurs des beaux arts et de la littérature des anciens que cette science est nécessaire. Dans combien d'erreurs et d'anachronismes ne sont pas en effet souvent tombés sans elle les artistes mêmes les plus renommés ? Que de fois n'arrive-t-il pas de voir dans des peintures, dans des sculptures et dans les théâtres, des Grecs habillés à l'Orientale ou à la Romaine, ou d'une manière tout-à-fait étrangère à celle du siècle où ils vivaient (1) ? Combien de fois l'ignorance du costume n'a-t-elle pas été la source de graves erreurs dans l'interprétation des monumens de l'antiquité, en fesant prendre un personnage ou un peuple même pour un autre (2) ? Aussi ne doit-on jamais regarder comme inutile l'étude de ces monumens, quelque soit le peu qui nous en reste, rien n'étant plus vrai à cet égard que ce mot de Juvenal, *ipsa etiam rudera clamant.* La découverte d'un seul de ces restes a quelque fois beaucoup contribué à l'explication et même à la conservation des passages les plus difficiles des anciens auteurs, que les subtilités des grammairiens et des commentateurs ont rendus encore plus inextricables et plus obscurs.

*Difficulté de bien traiter des mœurs privées.*

Mais on ne tarde pas à rencontrer de grandes difficultés dans les recherches que nous entreprenons. La première de toutes, comme nous l'avons déjà observé ailleurs, est la multiplicité des popula-

(1) Parmi une foule d'exemples d'erreurs ou d'anachronismes de costume que nous pourrions citer, nous nous contenterons de remarquer celui-ci. D'après les anciens monumens et les écrivains les plus estimés, les Grecs et les Romains fesaient usage de couteaux et de rasoirs dans toutes les occasions où nous nous servons de ciseaux. Les mots latins *forfex*, *forficula*, ou *forceps*, *forcipula* ne désignent proprement qu'un espèce de tenaille ou de double pince. ( V. *Lennep.*, *Etymol.*, pag. 1206. *Heins.* in Ovid. Met. VI. 555 ). On voit aisément d'après cela, combien il est contraire aux idées des anciens de représenter les Parques avec des ciseaux.

(2) Si l'on en croit le Cardinal Baronio, une Isis fut prise et révérée pour la Vierge. On a également pris pour des reliques ou des emblêmes des mystères de la religion Chrétienne des pierres gravées, où étaient représentés des apothéoses d'Empereurs et autres sujets profanes. Monconaus a pris pour une hyenne le sphinx, dont on ne voyait il y a peu de tems que la tête au dessus du sol, non loin des pyramides de l'Egypte. Dans le marbre représentant les noces de Pélée et de Thétis, que nous avons rapporté ailleurs, Bellori a vu l'expédition de l'Empereur Julien en Orient, et Montfaucon les embrassemens de Mars et de Vénus.

tions dont la nation Grecque était composée. La diversité des lois, des gouvernemens, des dialectes, des climats mêmes, malgré le peu d'etendue de la Grèce proprement dite ; les rivalités des villes entr'elles, leurs vicissitudes et plusieurs autres circonstances, avaient fait de ce pays une espèce de petit monde, où chacune de ces populations avait ses habitudes et ses usages particuliers qui différaient de ceux des autres pays : diversité qui, comme l'observe Polybe, existait dans la manière même dont chacun de ces peuples fesait la guerre (1). Ainsi, les Thessaliens étaient solitaires et farouches, les Crétois rusés, les Arcadiens pacifiques, les Achéens courageux, les habitans de l'Attique légers, inconstans et ambitieux, les Spartiates sobres, graves et taciturnes. Quant aux autres Grecs qui étaient hors de cette contrée, ceux d'Asie étaient fastueux et effeminés, et ceux d'Italie fermes, superbes et entreprenans. Nous nous attacherons particulièrement dans nos recherches au costume d'Athènes, qui était la plus florissante des villes de la Grèce, et qui dans ses beaux jours jouissait d'une sorte de supériorité sur les autres. Cette ville était en effet regardée par les Grecs mêmes comme le siège de la politesse et du bon goût. Son empire s'étendait dans toutes les autres villes jusque sur la mode et à tout ce qui tenait à la vie civile; et il n'y avait pas de Grec bien élevé, qui n'affectât des manières attiques. Nous n'ometrons pas cependant de faire connaître à nos lecteurs quelques usages particuliers propres à certains peuples, surtout lorsque nous aurons occasion de parler des Lacédémoniens, qui différaient totalement des autres Grecs par leur genre de vie et leur vêtement. Une autre difficulté, qui n'est pas de peu d'embarras dans nos recherches, c'est la multitude des auteurs anciens et modernes qui ont parlé des usages des Grecs, et qui sont assez souvent en contradiction les uns avec les autres. Nous avons tâché d'obvier à cette difficulté en ne nous attachant qu'aux écrivains les plus accrédités, en préférant toujours les auteurs anciens

*Athenes siege du bon goût.*

(1) *Histor.* Liv. IV. etc. « Les peuples de la Grèce présentaient de grandes différences dans les mœurs, dans le culte et même dans le langage; mais toutes ces différentes choses se ressemblaient au fond. Théophraste dit encore au commencement de son Traité des *Caractères*, que l'éducation était la même dans toute la Gréce: néanmoins elle était bien différente à Sparte de ce qu'elle était à Athènes. Mais Théophraste et Hérodote ne parlaient de la conformité des mœurs et des usages des Grecs, que par opposition à ceux des Barbares ». *Larcher.* Hérod. Tom. V. pag. 545 *N.* (223).

et classiques aux modernes, et en ne prenant d'eux que les choses les plus importantes ou que nous avons cru les plus convenables à notre objet. Nous avons donc fait ici (qu'on nous pardonne cette manière de parler, dont nous espérons que l'indulgence de nos lecteurs nous fera grâce), ce que Juste Lipsius rapporte de Cicéron. Ce prince de l'éloquence Romaine voulant former de tout ce que la Grèce avait produit de plus fameux dans cet art un orateur parfait, prit de chacun d'eux ce qu'il avait d'excellent pour en composer le sujet qu'il s'était figuré, imitant en cela Zeuxis, qui, pour faire le portrait d'Hélène, emprunta des jeunes filles les plus belles de la Grèce ce que chacune d'elles offrait de plus beau et de plus parfait dans ses formes (1). Voilà le seul travail qui nous soit propre, et nous en avons toujours fait de même dans toutes nos autres recherches sur la Grèce. Nous ne dirons donc encore rien de neuf ici: cela serait d'ailleurs impossible, et ce serait même se rendre coupable que de vouloir seulement l'entreprendre. Nous ne ferons que rapporter des choses déjà dites, en ayant soin de n'en prendre que ce qu'il y a de plus important et de plus certain, pour ne pas fatiguer l'esprit de nos lecteurs d'une érudition indigeste ou affectée. Nous avons usé de la même circonspection dans la formation des planches analogues, pour ne pas trop multiplier le nombre des images relativement aux limites qui nous sont prescrites par la nature même de cet ouvrage. Aux planches des collections simples et de détail nous avons souvent préféré celles qu'on dit de composition, c'est-à-dire où les figures, selon le costume qui y est représenté, sont mises en action, et offrent à l'œil une espèce de scène ou de tableau.

*Système qui a été suivi dans les recherches dont il s'agit.*

## *Costume des tems héroïques.*

*Etat de la Grèce dans les tems fabuleux.*

Avant l'âge de Thésée et de Minos, dans la personne desquels commencent les siècles héroïques, la Grèce, ainsi que nous l'avons observé ailleurs d'après l'autorité de graves écrivains, était barbare et sauvage, comme l'ont été presque tous les peuples dans leurs premiers tems (2) « Les habitans du pays, que nous appelons main-

(1) Cic. II. *De invent.* 55, 4. Voyez aussi Ménard, *Les moeurs et usages des Grecs.* Préf. XX.

(2) *Costume della Grecia. Tempi mitologici o favolosi*, pag. 58, e *Milizia dei tempi eroici*, pag. 227.

« tenant la Grèce (dit Thucydide au commencement de son his« toire) n'avaient anciennement point de séjour stable, et abandon« naient sans regret celui qu'ils s'étaient choisi lorsqu'ils en étaient « repoussés par un voisin plus puissant. Il n'y avait pas de com« merce, à cause de la difficulté des communications par terre et « par mer. Plus occupés du soin de se procurer la subsitance, que « jaloux de posséder, les hommes ne cultivaient point la terre, et « étaient continuellement exposés aux incursions des étrangers et « aux violences du premier venu, n'ayant ni murs ni boulevards qui « les en défendissent. Ils ne songeaient enfin qu'à pourvoir aux be« soins du moment, et étaient par conséquent toujours prêts à quit« ter le lieu où ils s'étaient établis ». Or quelles habitudes et quelles mœurs peut-il y avoir dans un pareil état de choses, autres que celles des peuples sauvages ou *nomades*? Quelle espèce de civilisation peut-on espérer de trouver chez des peuples, qui étaient toujours errans et armés comme les Barbares? Mais après que Thésée eut exterminé ces tyrans ou brigands fameux, qui ne connaissent d'autre loi que la force, et qu'il eut substitué parmi ses compatriotes, les douceurs de l'état social à l'apreté d'une vie errante et sauvage; après que l'uniformité dans la manière de vivre, la sûreté dans le commerce, la tranquillité, l'ordre et la sécurité dans les villes, eurent fait sentir les heureux effets des lois de Minos, la Grèce entière sembla renaître à une nouvelle vie; et malgré les restes qu'elle conservait encore de son ancienne barbarie, ses habitans n'en commencèrent pas moins à se plier aux institutions, et à connaître l'avantage et le prix des vertus sociales. Les Athéniens, au rapport du même Thucydide, furent les premiers à renoncer à la vie sauvage pour les douceurs d'une existence paisible et aisée, qui se ressentait même du luxe et de la mollesse. Nos recherches commenceront donc de l'époque des siècles héroïques, et embrasseront par conséquent l'espace de tems qui s'est écoulé, depuis le règne de Thésée jusqu'à la ruine de Troie (1).

*Caractère des héros.*

Le siècle des héros peut être en quelque sorte considéré comme le siècle des guerriers. Il a beaucoup de rapports avec celui des

(1) Nous ne parlerons ici que des mœurs privées. Nous avons déjà exposé dans les articles sur le *Gouvernement* etc. tout ce qui a rapport au costume des Rois et des magistrats, aux lois, aux institutions et enfin aux mœurs publiques.

Paladins, ou de ces héros dont nos poètes ont chanté les exploits. Le respect, ou plutôt la vénération qu'on avait alors pour les Dieux, pour l'âge, pour le rang, pour le mérite des personnes, introduisit dans les mœurs (1) un genre de politesse, qui, tout en exprimant l'estime qu'un homme avait pour un autre, lui laissait néanmoins le sentiment de sa liberté, et n'était jamais séparé de la candeur et de la sincérité (2). Homère nous offre à chaque page des modèles de cette franchise, et de cette ingénuité de caractère. En se présentant, dans le X.e livre de l'Iliade, pour aller reconnaître le camp des Grecs, Diomède demande à Agamemnon un compagnon, et n'a pas honte d'avouer, que de cette manière son courage sera plus ferme, et le succès de son entreprise plus certain. Ménélas dans le XVII.e, pour engager Mérion et les Ajax à soustraire le cadavre de Patrocle à la fureur des Troyens, au lieu de vanter les vertus guerrières du héros, leur adresse ces paroles: *O Ajax, o chefs des Grecs, o Mérion, rappelez-vous en ce moment la douceur de l'infortuné Patrocle! Tant qu'il a vécu, tous ont été l'objet de sa bonté facile.* De pareils sentimens ne sont certainement pas ceux d'un peuple errant, avide de rapines et de sang; et les vertus qu'ils supposent ne pouvaient être appréciées que dans un pays, où les passions avaient déjà perdu de leur férocité, où les mœurs s'étaient polies, et où l'on connaissait les charmes de la vie sociale. Mais cette urbanité de mœurs, n'excluait pourtant pas dans l'homme, comme nous venons de l'observer, le sentiment de sa liberté. Aussi ces mêmes héros étaient-ils d'un caractère inquiet et querelleur; un seul mot, un démenti, la simple apparence d'une insulte suffisait pour les faire courir aux armes. Achille, dans le XXIII. livre de l'Iliade, pour consoler Eumèle de la perte de son char qui s'était fracassé, lui destine le prix remporté non sans fraude par Antiloque; mais celui-ci bouillant de colère déclare que le fer, le fer seul pourra lui enlever le prix de sa valeur. Enfans pour ainsi dire de la nature, toutes leurs actions avaient pour

*Leur bonté et leur politesse.*

*Leur caractère inquiet.*

(1) Ulysse ne craignit point de tenir ce langage au redoutable fils de Thétis: *Je te suis supérieur en connaissances, puisque je suis né avant toi, et que j'ai vu plus de choses que toi: c'en est assez pour que tu doives te rendre à mes discours.*

(2) Il faut voir le beau *Mémoire* de M.r de Rochefort sur le costume des siècles héroïques. *Hist. de l'Acad. Roy. des Inscriptions etc.* T. XXXVI.

mobile une extrême sensibilité, qui les portait au mal comme au bien, à la cruauté comme à la douceur, à la vengeance comme à la compassion; et ils souffraient avec peine les conventions particulières, comme n'étant à leurs yeux que des actes de la volonté de l'homme. Cette sensibilité les rendait faciles à verser des larmes, mais de ces larmes qu'Homère dit être la preuve des cœurs bien faits. Ulysse à la cour d'Alcinoüs pleure en entendant un poète chanter ses louanges; et ce héros non moins fameux par sa finesse que par sa vaillance, ne put également retenir ses larmes, lorsque de retour à Ithaque, il vit son vieux chien accourir à sa rencontre, et mourir en le caressant. Achille lui-même, le redoutable fils de Thétis, pleura amèrement la mort de son ami Patrocle. Mais on ne pouvait pas dire que cette sensibilité fût l'effet d'une molle éducation: car quelle mollesse pourrait-on supposer dans des hommes qui étaient accoutumés de bonne heure à une vie laborieuse, âpre et dure, et dont les premiers exercices étaient la course, la lutte, la chasse et la danse armée? exercices qui donnent au corps plus de vigueur et d'agilité, et au sang cette effervescence qui rend les organes extrêmement irritables et l'imagination ardente (1). Dans cet état de civilisation, qu'une éducation efféminée ni les vices n'avaient pas encore corrompu, les lois de la pudeur étaient scrupuleusement observées dans les jeux gymnastiques et partout ailleurs. Dans la description qu'il fait dans le XXII.e liv. de l'Iliade des maux auxquels est réservé un vieillard qui tombe au pouvoir de l'ennemi, Priam se montre moins effrayé de l'aspect de la mort, que de la crainte que son cadavre ne soit exposé aux insultes d'un orgueilleux vainqueur. Dans le VI.e livre de l'Odyssée, Ulysse endormi sur le rivage de la Phéacide se réveille au bruit des jeux folâtres des compagnes de Nausicas. Il ignore néanmoins d'où parvient ce bruit; mais avant de sortir du buisson où il s'était retiré pour reposer, il a soin de s'envelopper les reins de feuillages.

*Leur sensibilité*

L'énergie du caractère des héros dont nous parlons se manifeste avec encore plus de force dans les liens de l'amitié qui unis-

*Sentimens d'amitié*

(1) C'est une opinion généralement reçue parmi les philosophes, qu'une molle éducation endurcit le cœur au lieu de le rendre sensible, parce que concentrant, pour ainsi dire, l'homme tout en lui-même, elle lui fait oublier ses semblables, et le rend incapable de toute vertu sublime comme de toute passion violente. V. *Rochefort*, *endr. cit.* 467.

saient quelques-uns d'entr'eux, et qui se ressentaient également de cet esprit de vigueur et de fermeté propre à leurs affections magnanimes. « La nature, dit M.r de Rochefort, a placé dans nos cœurs un sentiment vif et puissant, qui rapproche les hommes les uns des autres, et qui est le principe original de toutes les sociétés. . . . . Mais, pour que ce sentiment acquière le degré de force dont j'entends parler, il faut que les passions naturelles soient dans cette espèce d'effervescence, qui est totalement ignorée dans la langueur des sociétés, où tout se fait par une impulsion machinale et continue; il faut des ames grandes, courageuses et bien peu dissipées; il faut que l'estime soit la base de cette amitié, et que l'homme puisse trouver dans un autre lui-même la vertu dont il veut faire sa propre étude. Tels furent, dit-on, dans l'antiquité, Hercule et Iolas, Pirithoüs et Thésée, Oreste et Pilade, Achille et Patrocle. Cette amitié, telle que je viens de la définir, était également fameuse chez certains peuples sauvages, et portait le même caractère de courage et de fidélité. La mort même ne pouvait point mettre un terme à ces affections héroïques. Sans parler de ce que fit Thésée pour délivrer son ami Pirithoüs, sans parler de Pilade compagnon inséparable d'Oreste, il suffit de lire Homère pour voir quelle haute idée ce poète avait conçue de l'amitié. Aurait-il jamais su la peindre comme il l'a fait, s'il n'en avait pas eu des modèles sous les yeux? Quel est le poète moderne, qui, devant traiter le même sujet, ferait faire à son héros pour un ami tout ce qu'Achille fait et dit pour Patrocle? Et s'il le fesait, son invention ne serait-elle pas regardée comme un genre de merveilleux bien plus incroyable que toutes les fictions de la mythologie? » L'amitié présidait aussi aux jeux et aux fêtes, qui étaient presque toujours accompagnés de banquets: agréables passe-tems qui n'appartiennent qu'à une société naissante, où la communauté des amusemens n'excite pas moins d'intérêt que les affaires les plus importantes de la nation. Les délibérations les plus graves étaient même quelquefois l'objet principal des banquets, comme si l'esprit devait reprendre plus de vigueur et d'énergie après que les besoins du corps sont satisfaits. Les convives se portaient des saluts en tenant la coupe à la main: signe de bienveillance qui s'est conservé pendant plusieurs siècles, et qui des Grecs s'est répandu chez d'autres peuples. Les guerriers et les citoyens qui avaient bien mérité de la patrie, jouissaient dans ces réunions de distinctions honorables. Aux agrémens qu'on y

Jeux, amusemens

goûtait se joignaient le plus souvent ceux de la danse et de la musique, qu'on peut regarder comme inhérens à l'état de nature, et par conséquent comme ayant été communs à tous les peuples dans leur origine. (1). En même tems que les Grecs cultivaient les exercices gymnastiques et guerriers pour donner au corps plus de force et d'agilité, il trouvaient dans la musique et dans la danse un aliment à leur sensibilité, qui leur rendait encore plus agréables les douceurs et les charmes de la vie sociale.

Une autre vertu non moins en honneur était l'hospitalité, à laquelle présidait Jupiter comme vengeur des injures faites aux étrangers. Alors il n'y avait pas d'hôtelleries: mais partout où il y avait des habitations et des hommes, le voyageur était sûr d'y rencontrer un hospice et d'y être bien reçu. L'accueil qu'il y trouvait était même accompagné d'honneurs. Son séjour était un tems de fêtes et d'allegresse, et à son départ on lui fesait de riches présens. L'hospitalité formait ainsi un lieu sacré, qui unissait entr'elles des familles de différens pays, et conservait les sentimens de bienveillance et d'amitié qu'elles s'étaient voués, au milieu même des guerres qui divisaient leurs nations. *Hospitalité.*

Deux puissans préservatifs garantissaient les mœurs des effets dangereux du luxe et de la corruption dans les tems héroïques, savoir; le manque de monnaies, et le grand cas qu'on y fesait de l'agriculture. Tant que le commerce, dit M.r de Rochefort, ne se fit que par des échanges, les hommes n'abusèrent point de ce qui constitue essentiellement la vraie richesse. La culture des champs et le soin des troupeaux, sources de cette richesse réelle, y étaient également dans la plus haute estime. Les mœurs générales participaient donc nécessairement de la simplicité de la vie champêtre, avec laquelle tous les hommes avaient quelque rapport nécessaire: bien différens de ces hommes oisifs, qui vivent loin des champs dans la mollesse des villes, où ils consomment les revenus de leurs terres, sans savoir même de quelles denrées ils proviennent, ni comment a été produit le grain qui a été converti en or pour être versé dans leurs coffres „. Quelques écrivains sont encore d'avis, que l'usage des monnaies était connu du tems même d'Homère. Ils fondent leur opinion à cette égard sur cette assertion de Plutarque, que Thésée fut le premier à battre monnaie, et que c'est à l'empreinte d'un bœuf *Ils ne connaissaient pas les monnaies.*

(1) Voyez ce qui a déjà été dit aux articles de la *Danse* et de la *Musique.*

qu'elle portait que se rapporte ce que dit Homère dans le VI.ᵉ livre de l'Iliade, où, en parlant des armes de Glacus qui étaient en or, et de celles de Diomède en argent le poète ajoute, que le prix des premières était de cent bœufs, et celui des secondes de neuf seulement. Une autre considération dont ils étayent leur opinion c'est le témoignage de Pollux, qui, à l'occasion d'une monnaie d'Athènes appelée *βοῦς*, dit que c'est précisément la monnaie dont a voulu parler Homère. Mais ce poète dit clairement dans le VII.ᵉ livre de l'Iliade, que *les Grecs achetaient du vin à Lemnos, les uns avec du cuivre, les autres avec du fer d'un luisant foncé, ceux-ci avec des cuirs, ceux-là avec des bœufs mêmes, et quelques-uns avec des esclaves* (1). Si l'usage de la monnaie eût été connu du tems d'Homère, ce poète si exact en tout n'aurait sans doute pas omis d'en dire quelque chose: ce qui est d'autant plus probable, qu'il en trouve de fréquentes occasions dans plusieurs endroits de l'Iliade, et surtout dans le XXIII.ᵉ livre de ce poème, à l'occasion des prix destinés par Achille aux vainqueurs dans les jeux qui accompagnèrent les funérailles de Patrocle. C'est pour cette raison que, d'après une tradition des plus anciennes, la maison du Roi Polydore à Lacédomone s'appelait Βοώνητη, par ce qu'elle avait été vendue pour un certain nombre de bœufs (2). Empressés de se

(1) Voici ce que dit Goguet, *Origine* etc. au sujet de ce passage d'Homére.

« L'usage de vendre et d'acheter par voie d'échanges, qui fut la première manière de commercer chez tous les peuples, était connu des Grecs dès les tems de la guerre de Troie. Dans l'Odyssée, un étranger, dont Minerve a pris l'aspect, dit qu'il trafique par mer, et qu'il va à Temése chercher du cuivre pour l'échanger contre du fer. On voit dans le même passage, que ces échanges n'étaient pas seulement usités dans le commerce en gros, mais encore dans celui de détail. Il est à croire que les marchandises y étaient pesées ou mesurées, quoique le poète ne le dise pas; et en effet on voit par divers passages de l'Iliade, que dès lors les poids et les mesures étaient connus ».

(2) La manière la plus ancienne de commercer a été celle des échanges. Voy. Pausanias, *Lacon.*, liv. III., chap. 12, et Tacite, *De Mor. German.*, chap. 5. Mais comme la différence de qualité et le transport de certaines marchandises en rendaient quelquefois l'échange incommode ou difficile, on leur substitua des métaux, d'une qualité et d'un poids qui en déterminaient la valeur. C'est ce qu'a parfaitement démontré Sperlingius, ( *Dissert. de nummis non cusis tam veterum quam recentiorum* ) d'aprés

procurer toutes les commodités de la vie, et ne songeant point à prendre la représentation pour la réalité, les hommes s'adonnaient tous à l'agriculture comme étant une des principales sources de la vraie richesse : c'est ce qui fesait dire à Hésiode, que Plutus le Dieu des richesses était né dans un champ labouré trois fois.

Les Grecs qui habitaient un pays fertile, selon l'expression de *πουλυβότειρα*, dont Homère se sert à l'égard de l'Achaïe, qui formait alors presque toute la Grèce, les Grecs durent nécessaire- *Agriculture combien estimée.*

le témoignage même d'Aristote qui dit, que, dans les commencemens, la valeur des monnaies était déterminée par leur poids et leur grandeur. Ces monnaies avaient la forme de petites boules, de dés, de lames ou de disques en métal, et étaient de différentes dimensions, mais sans marque ni emblême quelconque. Les Bretons, au rapport de César, fesaient usage de semblables pièces de métal, et l'on prétend qu'il subsiste même encore aujourd'hui en Chine et en Abyssinie. Il est néanmoins assez probable, que pour plus de commodité, particulièrement dans le commerce, on donna à ces pièces une empreinte qui en indiquait le poids et le prix. Mais cette empreinte n'ayant d'autre règle que la volonté du négociant ou de celui qui la possédait; et ne portant aucun caractère d'autorité publique, elle ne pouvait encore constituer la monnaie proprement dite. Cependant cette invention avait des avantages qui durent en propager insensiblement l'usage, et la faire enfin adopter par tous les gouvernemens.

Il n'est pas aisé de dire quel est le peuple, ou l'homme qui a imaginé le premier de donner à la monnaie l'empreinte de l'autorité publique. La plupart des écrivains Grecs attribuent cette utile invention à Phidon Roi d'Argos, et les marbres d'Arondel confirment cette opinion. D'apres ces témoignages, Phidon aurait fait frapper la première monnaie Grecque à Egine l'an 869 avant notre ère, suivant la chronologie de Blair. Il n'est pas hors de vraisemblance que, pour plus de régularité dans le commerce que les Argiens fesaient avec Egine, île stérile, mais abondante en mines, particulièrement d'argent, ce Roi, qui au rapport d'Hérodote, était le plus arrogant des Grecs, ait obligé les Eginiens ses voisins, qui ne pouvaient tirer que d'Argos les denrées nécessaires à leur subsistance, à imprimer sur les métaux dont il se servaient pour leurs échanges une marque qui en indiquât le poids ou la valeur, et qui représentât son image. Tout ce que nous venons de dire à cet égard repose sur des conjectures qui ne sont pas à dédaigner, et en partie sur des témoignages dignes de foi. Mais nous ne pouvons pas être de l'avis de Béger, qui prétend que l'on conserve dans le Musée de Berlin une des monnaies de Phidon, dont il a même publié la figure : son opinion a été refutée d'abord par Sperlingius, par Spanemius, puis par Dutens et enfin par l'illustre auteur du voyage d'Anacharsis.

ment s'appliquer à l'agriculture, après qu'ils eurent renoncé à la vie sauvage pour en embrasser une autre astreinte à des lois et à des usages particuliers. L'agriculture fut dans la suite en grand honneur chez eux, comme elle le fut depuis chez les Romains, avec cette différence, que, dans la Grèce qui était déjà plus civilisée que ne l'était Rome dans les premiers tems de la république, le maître ne cultivait pas ses propriétés de ses propres mains, et ne fesait qu'assister aux travaux pour encourager ses ouvriers, aux repas desquels il ne dédaignait même pas de présider. On trouve dans la description du bouclier d'Achille un tableau touchant de cet usage, qui rapelle les mœurs des anciens Patriarches. Après avoir dépeint l'ardeur avec lequel les moissonneurs dépouillent un champ de sa récolte, le poète ajoute: *Le Roi de cette terre est au milieu d'eux, et tenant en silence son sceptre au dessus des longs sillons chargés de gerbes, il goûte au fond de son cœur une douce satisfaction. Des hérauts cependant préparent à l'écart un festin champêtre à l'ombre d'un chêne; ils immolent un grand taureau, ils en assaisonnent la chair, tandis que les femmes prodiguant la fleur éclatante de la farine, apprêtent le repas des moissonneurs.* Ensuite il décrit une vigne chargée de raisins dorés, les jeunes filles et les jeunes garçons portant sur leur tête les doux fruits, et les danses joyeuses des vendangeurs.

*Garde des troupeaux.*

A l'agriculture il faut joindre la garde des troupeaux qui, par le rapport immédiat qu'elle avait à cette époque avec tous les membres de l'état, influait sensiblement sur les mœurs. Et en effet, le commerce ne se fesant alors que par des échanges, les richesses des Rois, au lieu d'être renfermées dans des caisses de fer, se répandaient de tous côtés sur les terres de l'état. Ces richesses consistaient particulièrement en nombreux troupeaux, à la garde et au soin desquels les Princes ne dédaignaient pas de veiller eux-mêmes, comme il est dit de Laerte dans le XXIV.^e livre de l'Odyssée, et des fils de plusieurs d'entr'eux en divers endroits de l'Iliade. Mais les bergers des tems héroïques menaient une vie bien différente de celle des nôtres, que la solitude, l'ennui et la misère rendent stupides et grossiers. L'éducation des premiers et l'aisance dans laquelle ils vivaient, les mettaient en état de goûter les charmes de la vie champêtre, et les rendaient susceptibles de sentimens doux et affectueux (1). La

(1) Il ne faut pas confondre les bergers des tems héroïques avec ceux de Théocrite. La suite des tems et les progrés du luxe dans les vil-

Chasse.

chasse qui formait un des amusemens les plus agréables des héros, a aussi des rapports très-intimes avec l'agriculture et le soin des troupeaux. Dans l'hymne à Vénus, qu'on attribue à Homère, il est dit qu'Anchise se reposa avec cette Déesse sur un lit composé de peaux d'ours et de lions, qu'il avait tués à la chasse. Cet exercice était d'autant plus en usage, que les campagnes étaient alors infestées d'un plus grand nombre de bêtes féroces. La fable a rendu célèbres, le sanglier de Calédonie, à la chasse duquel se rendirent les Curètes et les Etoliens; le lion de Némée qui fut terrassé par Hercule, et le taureau Crétois qui fut tué par Thésée. Les armes dont on fesait usage dans ces chasses étaient la hâche, l'arc, la lance et le javelot, comme on le voit en plusieurs endroits d'Homère. Dans la chasse du lion, on attachait au javelot du feu, dont on croyait que cet animal avait peur. Oppien, dans son poème de la *chasse*, a longuement et élégamment décrit les différentes manières dont se fesait exercice. On s'y servait aussi fréquemment de chiens, dans le nombre desquels l'Argus d'Ulysse est cité comme extrêmement habile. On tenait encore des chiens par luxe ou pour son agrément, comme fesait probablement Patrocle des douze qu'il avait, dont deux furent jetés par Achille sur le bûcher de ce héros. On lit dans Athénée, que les anciens héros étaient aussi dans l'usage de tuer les oiseaux à coups de flèche, et plus souvent encore de les prendre au filet. Mais la chasse qui avait le plus d'attraits pour eux était celle des bêtes féroces, à laquelle ils s'exerçaient dès leur enfance, comme l'attestent Pindare et Virgile, et qui a fourni à Homère le sujet d'une infinité de belles comparaisons. Ces chasses se fesaient avec beaucoup d'appareil. La voix

les amenèrent des changemens remarquables dans les mœurs et dans l'état des habitans des campagnes. La vie des bergers de Théocrite n'était pas moins misérable que celle de nos pâtres, et leurs mœurs étaient encore bien plus dépravées. L'unique souvenir qui leur restait de la vie champêtre étaient les combats pour le prix du chant; mais dans tout le reste on ne voit en eux que de vils esclaves, sans la moindre éducation, et bien déchus de la pureté de mœurs des anciens bergers. Que l'on compare leur caractère avec celui d'Eumée, qu'Homère désigne sous le nom de δῖος ὑφορβὸς, *divin porcher*, et l'on verra l'extrême différence qu'il y a entr'eux et lui sous les rapports de l'état, du langage et des mœurs. Dépouillés du prestige d'une douce et élégante poésie, les bergers de Théocrite n'offriront plus que des êtres grossiers et misérables.

des chasseurs animait les chiens, c'est pourquoi la force de cet organe était regardée comme une marque de vigueur et de courage. Athénée croit, d'après quelques endroits de l'Odyssée, et surtout d'après un passage du XI.e livre, que ces héros s'exerçaient aussi à la pêche; et en effet il est parlé au 331.e vers de poissons pris à l'hameçon.

*Pêche.*

*Vie privée des femmes.*

Tels étaient les exercices et les occupations des hommes dans ces tems reculés. Mais les femmes ne sortaient presque jamais de leurs maisons, où elles s'occupaient des soins du ménage, dont elles étaient exclusivement chargées. Elevées dans la plus grande réserve, elles se gardaient bien de paraître en présence d'un homme sans avoir le visage couvert d'un voile. Les mères veillaient elles-mêmes à la première éducation de leurs enfans. Elles les nourrissaient de leur lait; et les plus distinguées d'entr'elles ne se croyaient pas dispensées de ce tendre soin, comme Théocrite le rapporte d'Alcmène dans sa XXIV.e idylle, et Homère d'Hécube et de Pénélope. Et en effet, la gouvernante à laquelle Homère donne le nom de τιθήνη, *nourrice*, n'était chargée que de tenir l'enfant et d'en avoir soin; mais à la mère seule était réservé celui de l'allaiter, qui était regardé comme le plus important et le plus sacré. Les mères de famille travaillaient avec leurs femmes de service à filer, à tisser, et à faire les vêtemens de leurs maris et de leurs enfans (1). Hector ordonne à Andromaque, qui voulait l'empêcher d'aller au combat, de se retirer dans sa demeure, et d'y prendre sa quenouille et son fuseau. Hélène est représentée dans le IV.e livre de

(1) L'art de tisser est de la plus haute antiquité, comme on le voit par plusieurs passages de la Bible. Quelques-uns sont d'avis qu'il fut introduit en Grèce par Cécrops, qui l'apporta de l'Egypte, où l'art de filer la laine et d'en faire des étoffes était déjà connu. Les femmes travaillaient à leurs métiers debout, comme on le voit dans Homère et dans Virgile. La disposition de ces métiers était par conséquent tout-à-fait différente de celle des nôtres. Les fils de la trame y étaient tendus du haut en bas, comme cela se pratique encore dans la fabrication des tapisseries, avec la seule différence que les fils de la lisse n'étaient pas attachés au fond à un cylindre, comme dans nos manufactures de tapisseries, mais fixés à un morceau de bois, auquel on suspendait des poids considérables. Les Egyptiens ont été, dit-on, les premiers à substituer l'usage de tisser assis à l'ancienne manière, qui était incommode et pénible. V. *Goguet*, I.re Partie. Liv. II. chap. 2.

l'Odyssée filant à sa quenouille faite d'or et d'argent une laine de couleur violette ; et Théocrite la loue d'avoir surpassé dès son enfance toutes ses compagnes dans l'art de filer. Homère représente également dans le VI.e livre du même poème la Reine Arète filant devant son foyer avec ses femmes, et dans le XVII.e Pénélope assise et occupée du même soin devant la porte de sa maison. On prétend qu'Alexandre, encore plusieurs siècles après les tems héroïques, ne portait pas d'autres vêtemens que ceux que lui fesaient ses sœurs. La fabrication du pain et l'apprêt des repas étaient aussi dans les attributions des femmes. Il y avait à la cour d'Alcinoüs cinquante femmes, dont les unes étaient employées à broyer le froment, et les autres à tisser ; et à celle d'Ulisse on en comptait douze pour moudre le blé la nuit. Hérodote rapporte que, de son tems, la Reine des Macédoniens fesait elle-même le pain pour les bergers du Roi. C'est sans doute par allusion à ce soin que, dans les mariages, on plaçait le pétrin devant le lit nuptial, et qu'on y fesait porter par une jeune fille un crible, comme signes emblématiques des devoirs de l'épouse (1). Des ouvrages encore plus pénibles et plus bas fesaient le partage des femmes, tels que ceux d'aller puiser l'eau à la fontaine, et laver le linge. Ulysse, dans le VI.e livre de l'Odyssée, trouva Nausicaa, la fille du riche Roi des Phéaciens qui, après avoir lavé dans la rivière voisine une robe d'une blancheur éclatante, et avoir folâtré avec ses femmes, était montée sur son char traîné par des mules qu'elle conduisait elle-même, pour retourner à la cour de son père.

*Les femmes peu considérées*

Il est aisé de voir, d'après tout ce que nous venons de dire, qu'à l'instar des peuples non encore entièrement civilisés, les anciens Grecs n'avaient pas pour les femmes beaucoup d'égards, et qu'ils les regardaient comme des êtres au dessous d'eux, parce qu'elles étaient moins fortes. A peine avaient-ils l'âge de la virilité, qu'ils prenaient un ton impérieux même avec leurs propres mères. Pénélope, dans le I.er livre de l'Odyssée, entendant de sa chambre Phœmius chanter dans le cénacle au dessous d'elle le retour des Grecs, et craignant que son mari ne fût mort au siège de Troie, descend aussitôt, et le prie de choisir un autre sujet. Télémaque qui est représenté par Homère comme le modèle de la bonté filiale, après l'avoir réprimandée, lui ordonne de rentrer dans sa demeure pour s'y oc-

(1) *Pollux*. Liv. IV. chap. II.

cuper à filer, à faire la toile, et à surveiller ses femmes, attendu qu'aux hommes seuls appartenait le droit de donner des ordres, et surtout à lui qui était le seul maître de la maison. Il parait en outre que ces anciens héros avaient bien peu de confiance dans la vertu de leurs femmes, car un fils ne rougissait nullement de mettre en doute l'honneur de sa propre mère. Télémaque, dans le I.er livre de l'Odyssée, répond ainsi à Minerve, qui était venue le voir sous la figure de Meate, et qui lui demandait s'il était le fils d'Ulysse: *Ma mère dit bien que je suis de lui, mais quant à moi je l'ignore: car personne n'a jamais pu savoir positivement quel est son père.* Telles sont les propres paroles qu'Homère, le plus grand peintre des mœurs antiques, met dans la bouche d'un jeune Prince, qui était pourtant sous la tutèle de Minerve la Déesse de la prudence et de la sagesse: paroles qui seraient de nos jours un sujet d'opprobre et d'infamie pour celui qui oserait se les permettre (1). L'amour même, ce sentiment si doux, qui fait le bonheur, et pour ainsi dire l'essence de l'état conjugal, l'amour était bien loin de cette délicatesse d'affection, et de toutes ces flatteuses illusions qui ont sur les cœurs bien faits beaucoup plus d'empire que les objets réels et les plus séduisans. Dans Homère, l'amant le plus passionné exprime ainsi son amour à celle qui en est l'objet: *cédons aujourd'hui au pouvoir de l'amour. Jamais mortelle ni Déesse ne fit couler dans mon cœur une flamme si vive et si impérieuse.* C'est ainsi que, dans le XIV.e livre de l'Iliade, Jupiter parle sur le mont Ida à Junon, qui s'était présentée à lui parée de la ceinture de Vénus. De même Paris, dans le III.e livre, après s'être lâchement soustrait au courroux et à la valeur de Ménélas, répond aux reproches amers que lui fait Hélène, que Ménélas était redevable à l'assistance de Pallas de l'avantage qu'il avait maintenant sur lui; et que les Troyens ayant aussi leurs Dieux, il aurait aussi son tour; et après ces paroles il l'invite à se livrer avec lui aux plaisirs de l'amour. . . . . *Il dit, et porte ses pas vers la couche nuptiale: son épouse le suit, et ils se prodiguent les témoignages les plus ardens de leur amour.* Les Déesses mêmes ne s'exprimaient pas autrement, lorsqu'elles daignaient accorder à quelque mortel leurs faveurs. Ulysse, dans

(1) V. Lévesque, *Mémoire sur les moeurs et les usages des Grecs du temps d'Homère. Mémoires de l'Istit. Nation. et Sciences moral. et politiq.* Tom. II. pag. 39.

le X.e livre de l'Odyssée, avait impunément bu les poisons de Circé, et la baguette magique était déjà levée sur lui pour le transformer en un animal immode. A la vue du glaive qu'il fait étinceler à ses yeux, la Déesse le reconnait pour le héros dont l'arrivée lui avait été annoncée par Mercure, et sans autre cérémonie elle l'invite à monter sur son lit, pour s'unir avec elle de la plus étroite intimité.

*Piraterie, rapines, esclavage.*

C'est à l'imperfection de cet état de civilisation, qu'il faut également attribuer la piraterie et les rapines des anciens Grecs, qui regardaient comme légitimement acquis et comme leur bien propre les fruits de leurs brigandages. Dans cette persuasion, les maîtres ne se fesaient aucune difficulté d'infliger à leurs esclaves les peines les plus cruelles, ni même de les mutiler, et de les tailler en pièces. Les femmes esclaves ne pouvaient se refuser à leurs désirs lubriques. Après la ruine de Troie, la fière, l'orgueilleuse veuve d'Hector fut forcée de partager la couche de Pyrrhus, et la chaste Cassandre prêtresse d'Apollon à entrer dans celle d'Agamemnon. La vieille, la vénérable Hécube, la Reine de l'Asie, devint l'esclave d'Ulysse.

*Parure des femmes.*

Mais à l'époque dont parle Homère, les femmes connaissaient déjà tout l'attirail de la toilette appelé *mundus muliebris* par les Latins : ce qui nous prouve que l'art de plaire, l'amour de la parure et le luxe avaient fait dès lors de grands progrès. La description de la toilette de Junon dans le XIV.e livre de l'Iliade nous en offre un exemple frappant (1). Cette Déesse voulant engager Jupiter à goûter avec elle les plaisirs de l'amour, pour le distraire des soins que lui causait le gouvernement du monde, entra dans le lit que lui avait fabriqué son fils Vulcain. *Entrée dans ce lieu, la Déesse ferme les portes éclatantes* (2), *se baigne dans une liqueur divine, et fait*

*Toilette de Junon.*

(1) L'art de la toilette, semble être un de ceux qui ont été le plutôt pefectionnés. Une moitié du genre humain devait nécessairement se hâter d'opposer l'empire des grâces à la tyrannie du sexe le plus fort et le plus violent.

(2) « Les dames, dit Pope, devraient arrêter leur attention sur ce passage. On lit dans Homère que les principales Déesses, toute céleste que fût leur beauté, ne s'habillaient jamais en présence de quelqu'un. La Reine même du ciel se retire à l'écart et ferme la porte derrière elle, pour vaquer aux soins de sa parure. Nul Dieu n'était admis à la toilette des Déesses. Je doute fort que quelque Déité terrestre n'ait beaucoup

*couler sur son beau corps une essence céleste, huileuse et odorante; agitée dans le palais éternel de Jupiter l'agréable vapeur se répand dans le ciel et jusques sur la terre. Dès qu'elle s'en est parfumée* (1), *sa main peigne sa belle chevelure, forme les boucles luisantes, superbes, qui descendent en flottant de sa tête immortelle. Elle revêt une robe, tissu divin où Minerve épuisa tout son art. Junon l'attache*

perdu dans les hommages du genre humain, en tenant une conduite toute opposée. Lucrèce, qui est un bon juge en fait de galanterie, recommande à un amant désespéré, comme remède des plus efficaces, l'habitude de voir sa belle avant d'être habillée ».

(1) « La précaution que prend Junon de s'oindre le corps d'une huile parfumée si contraire aux goûts de la toilette moderne, fesait une partie essentielle de la *cosmétique* des anciens. Cette onction, qui blesserait la délicatesse de nos dames, pourrait néanmoins, sans beaucoup de difficulté, se concilier avec la propreté. Ce passage nous offre un exemple frappant de l'antiquité de cet usage, et décide contre Pline qui, en parlant des essences parfumées dit: *Quis primus invenerit, non traditur. Iliacis temporibus non erant.* Outre l'usage où l'on était d'oindre les Rois chez les Juifs, usage que les Chrétiens ont adopté, on trouve dans l'ancien testament plusieurs allusions, qui font voir qu'on le regardait encore comme un des principaux ornemens . . . . Il est très-probable que cette invention venait de l'orient, et devait son origine au luxe des Asiatiques, chez qui naissent les parfums dont ces essences étaient composées ». *Pope*, et *Cesarotti*.

Mattei observe avec raison, que la description que fait Homère de la parure de Junon, pourrait répandre un grand jour sur celle de Judith lorsqu'elle alla trouver Holopherne: *Lavit corpus suum, et unxit se myro optimo.* « Cette leçon, dit-il, m'a toujours été suspecte. On lisait anciennement *myrto optimo*, mais dans la correction Romaine on a reconnu que c'était une erreur de copiste, et qu'il fallait lire *myro* ou *unguentum*, comme on le trouve dans le texte Grec. Tout le monde ne s'est pas aperçu non plus, que le mot *optimo* est également une faute de copiste, et qu'il faut lire *opimo*. Le Grec dit: *myro pachi* (*miro pingui*) *unguento opimo non optimo*. Il y a une grande différence entre les parfums denses et les liquides. Les anciens fesaient usage des uns et des autres pour plusieurs raisons. Homère lève tout doute sur ce point Junon se lave d'abord avec de l'ambrosie: voilà le parfum liquide ou l'eau de senteur. Ensuite elle se frotte avec λίπ' ἐλαίῳ ou *pingui oleo*, voilà le parfum dense. De même Judith avant tout *lavit se*, voilà l'ambroisie d'Homère; puis *unxit se myro opimo*, et voilà le *lip' elaeo, pingui oleo, opimo unguento* ».

*autour de son sein avec des agraffes d'or, et s'entoure de sa ceinture embellie de nombreuses franges. Elle suspend à ses oreilles percées avec adresse ses boucles à trois pendans* (1) *d'un travail achevé, qui dardent un vif éclat; et la reine des cieux couvre sa tête d'un voile magnifique, dont elle ne s'est point encore décorée, aussi éblouissant par sa blancheur que le soleil; et elle orne ses pieds de son riche cothurne.* Mais comme la beauté, la parure ni toutes les ressources de l'art ne suffisent pas pour inspirer de l'amour, quand elles ne sont point accompagnées de ces charmes séduisans, de ces dons de la nature, qui ne se trouvent pas toujours réunis à la beauté, et qu'on dirait être l'ouvrage de la mère des Grâces, Junon ne dédaigne pas de prier Vénus sa rivale même de lui céder *sa ceinture riche d'une superbe broderie. Là se trouvent réunis les charmes les plus séduisans; là sont l'amour, les tendres desirs, les doux entretiens, et ces accens persuasifs qui dérobent en secret le cœur du plus sage.* Nous ne nous arrêterons pas ici sur la description de cette ceinture, qui, de toutes les fictions d'Homère, est sans contredit une des plus belles et des plus admirables. Nous observerons seulement avec Montesquieu, qu'on ne pouvait imaginer rien de plus propre à faire connaître le charme magique des grâces, qui semblent un don d'une puissance invisible, et peuvent se passer en quelque sorte de la beauté elle-même (2). Or, on voit exprimés

(1) « Le mot du texte est *τρίγληνα*, qui vient de *glene* lequel signifie paupière, expression extrêmement propre à rendre l'idée d'une pierre brillante. Les interprètes pensent que ces trois pierres étaient tombantes, comme les ornemens de ce genre à trois pendans dont se parent nos dames. Mais le docte Mattei croit qu'elles étaient plutôt attachées ensemble, et formaient comme une rosette telle qu'on en porte encore de nos jours: c'est dans ce sens qu'il a traduit ce passage par ces mots:

*Ove di gemme un triplicato giro:*
*Riluceva d'intorno . . . . . . . . . .*

Cette seconde interprétation paraît plus conforme à l'étymologie, attendu que les pierreries enchâssées de cette manière ressemblent davantage à une prunelle ». *Cesarotti.*

(2) La ceinture de Vénus a passé en proverbe, comme renfermant en elle les plus puissans charmes de l'amour. Cette admirable allégorie a donné lieu à une foule d'imitations gracieuses, où, comme l'observe Pope, l'on a fait entrer les figures emblématiques de tous les rafinemens

dans la toilette de Junon tous les artifices qu'emploient les femmes pour plaire aux hommes, en même tems qu'on y distingue toutes les parties de leur habillement, qui, à cela près d'un extrême rafinement, ne présente presque aucune différence entre le costume des siècles héroiques, et celui des tems historiques comme nous le verrons bientôt. Cette recherche dans la parure n'était pas seulement propre aux femmes, car les guerriers eux-memes aimaient à être quelquefois parés et bien peignés. Homère, dans le XVII.e livre de l'Iliade, représente Euphorbe avec *une chevelure semblable à celle des Grâces, et dont les boucles étaient relevées par des ornemens en or et en argent* (1). Les Grecs semblaient en outre très-

*Soin que les héros prenaient de leur chevelure.*

inventés depuis Homère par la coqueterie et l'habileté du beau sexe dans l'art de plaire et de séduire. Le Tasse nous offre une imitation de ce genre dans la ceinture magique d'Armide; mais il s'y éloigne de la belle simplicité d'Homère, et fait pour ainsi dire de cette ceinture un ouvrage d'affectation.

*Teneri sdegni, e placide e tranquille*
*Repulse, e cari vezzi e liete paci,*
*Sorrisi, parolette e dolci stille*
*Di pianto e sospir tronchi e molli baci:*
*Fuse tai cose tutte, e poscia unille*
*Ed al fuoco temprò di lente faci,*
*E ne formò quel sì mirabil cinto*
*Di ch' ella aveva il bel fianco succinto.*

(1) Le mot du texte est ἐσφήκωντο, verbe qui dérive de *sphex* qui signifie *guêpe*. C'est là ce qui à fait imaginer à Genovesi, que les petits-maîtres en Grèce étaient dans l'usage d'entrelacer dans leur chevelure des abeilles en or pour en relever la grâce, et lui donner l'air animé d'un beau buisson parsemé d'abeilles, qui paissent et voltigent tour à tour à travers les feuilles et les fleurs dont il est couvert. Mais Cesarotti croit que cette opinion aurait besoin d'un appui plus solide, que celui d'une étymologie toujours équivoque, et il ajoute qu'il est prêt à jurer qu'*Euphorbe n'avait pas emprunté cet ornement des Grâces, dans la chevelure desquelles aurait beaucoup mieux figuré un papillon posé entre une boucle et l'autre comme parmi les fleurs.* Les hellénistes appliquent le mot *sphex* aux objets, qui sont gros par un bout et se terminent en pointe par l'autre, comme les abeilles, les guêpes et autres insectes semblables, et *telle que devait être*, ajoute Cesarotti, *la forme des boucles semblables à celles qui, il y a quelques années (ce qui, dans l'histoire de la mode veut dire des siècles) étaient en vogue parmi nous.* Les Athéniens portaient dans leur chevelure une cigale d'or, comme signe emblématique de leur originaire et antique noblesse.

soigneux de leur chevelure : car le poète leur donne l'épithète de Καρηκομόωντες. Mais le luxe et l'amour des commodités de la vie n'avaient pas encore amolli les vrais enfans de Bellone. Agamemnon parcourant de nuit le camp pour réveiller les chefs, trouve Diomède étendu sur une simple peau de bœuf. Nestor était le seul qui dormît dans un lit à cause de son grand âge. Le poète nous représente encore parmi les Troyens Rhésus couché à terre au milieu de ses guerriers.

La vie rude et dure des Grecs dans les tems héroïques leur rendait nécessaire une nourriture solide et abondante. Le pain en fesait la partie principale, et se composait de froment et d'orge, qui sont les deux sortes de grains dont parle Homère en plusieurs endroits. Mais ce pain devait être conpact et pesant, parce qu'il était fait sans levain, et cuit, non au four, mais sous la cendre, comme le font encore les Grecs modernes. On servait ce pain dans des corbeilles, auxquelles Homère et Théocrite donnent l'épithète de κανέους (1). Quant aux viandes, le premier fait mention de celles de bœuf, de mouton, de chèvre et de cochon. Elles se mangeaient le plus souvent rôties, et souvent les héros les préparaient ainsi eux-mêmes. Athénée croit néanmoins, d'après quelques passages d'Homère, qu'on fesait bouillir certaines parties de ces animaux. Les anciens Grecs s'abstenaient de manger du chevreau et du veau, peut-être parce qu'ils en trouvaient la viande trop délicate, ou plus probablement encore dans la vue de ne point nuire à la multiplication de l'espèce : motif pour lequel, selon Philocore, il était défendu aux Athéniens, dans des tems postérieurs, de manger de l'agneau qui n'avait pas encore été dépouillé de sa laine (2). Mais l'exercice de la chasse, qui leur était si familier, prouve évidemment qu'ils mangeaient aussi de plusieurs autres animaux. Et en effet, il est parlé au IX.e livre de l'Odyssée de chèvres sauvages, qui avaient été prises à la chasse pour servir de nourriture ; et au X.e livre on donne Nourriture.

(1) *Cereremque canistris Expediunt*, dit aussi Virgile, Enéide Liv. I.er v. 705. Donato fait sur ce passage l'observation suivante : *Mos enim fertur apud veteres fuisse ut panis non argenteis vasculis inferretur, sed canistris, hoc est sportulis factis ex vimine.*

(2) L'Empereur Valent avait aussi défendu par une loi: *Ne quis vitulorum carnibus vesceretur*: défense qui avait pour objet le bien de l'agriculture, comme l'observe S.t Jérôme. Liv. II. *adv. Jovian.*

la chasse à un cerf pour le même objet. La colombe attachée au haut d'un mât pour servir de but au tir de l'arc à l'occasion des funérailles de Patrocle, dans le XXIII.e livre de l'Iliade, fait présumer à Phéitius que les Grecs se nourrissaient aussi de volatiles (1); mais nous ne saurions trop si ce passage peut donner lieu à une pareille conjecture. Ce qu'il y a de certain, c'est que dans les deux poèmes d'Homère on ne trouve pas une seule expression, d'après laquelle on soit fondé à croire que les Grecs qui étaient au siège de Troie fissent usage de ces sortes de viandes. On n'y voit pas non plus qu'ils mangeassent aucune espèce de poisson, quoique pourtant leur camp s'étendît sur les bords de l'Hellespont, auquel Homère donne l'épithète de *poissonneux*. Il parait même, dans le XII.e livre de l'Odyssée, que les compagnons d'Ulysse ne se mirent à pêcher que parce qu'ils y furent forcés par le besoin, comme le pense aussi Plutarque. Homère dans ses deux poèmes fait plusieurs fois mention des fruits et des herbages, bien qu'il ne paraisse pas cependant que ses guerriers en fissent un grand usage, peut-être parce qu'ils regardaient ces productions de la terre comme peu propres à fortifier le corps. Nestor, dans le XI.e livre de l'Iliade se fait apporter *un plat de cuivre avec un ognon dessus, mets qui excite à boire, et du miel frais.* Dans le VII.e de l'Odyssée le poète vante les poires, le miel, le raisin, les figues et les olives, et dans le XIII.e il parle des pois et des fèves à cosse noire. Il ne fait jamais mention du lait, que comme d'une nourriture propre aux barbares, et tels étaient les Cyclopes. Il parait que les Grecs ne l'employaient que dans une espèce de mets appelé κυκεὼν par Homère, et qui se composait de fromage, de farine et de vin (2).

(1) *Antiquit. Homeric.* Liv. III. chap. I.

(2) Dans le XI. liv. de l'Iliade, le poéte raconte qu'*Hécamède, à la chevelure bien frisée .... et ressemblante aux Déesses, mit dans la coupe de Nestor du vin de Prammio, sur lequel elle gratta du fromage de chèvre avec une râpe de cuivre, et y mêla ensuite de la farine blanche.* « C'est l'espèce de breuvage ou de mets appelé le *Cicéon*, qui se fesait dans les mystéres de Cérès. Considéré comme objet de nourriture, il ne peut nous paraître que désagréable et rebutant, mais cela n'est pas une raison pour que les anciens ne le trouvassent pas de leur goût et même délicieux. Les Anglais d'aujourd'hui boivent avec plaisir du lait et du vin mêlés ensemble. Les Romains étaient extrêmement friands de parfums mêlés avec le vin : mélange indiqué dans ce vers de Juvenal,

*Quam perfusa mero stillant unguenta Falerno,*

Ils fesaient un grand usage du sel, que le même poète honore de l'épithète de θεῖον, divin.

Les Grecs, dès cette époque, aimaient le vin, surtout le rouge, et lorsqu'il était vieux: l'usage de cette boisson n'était pas du goût des hommes seulement, mais même des femmes et des filles, comme il est dit de Nausicaa et de ses jeunes compagnes dans le VI.e livre de l'Odyssée. Le vin se gardait le plus souvent dans des outres ou peaux de chèvre, et dans des jarres ou grands vases de terre. On ne le tenait pas à la cave, mais au grenier, c'est-à-dire à la partie supérieure de la maison, ainsi que l'huile: usage qui fut propre aux Grecs, même dans les siècles postérieurs. Homère vante particulièrement le vin de Maronée, dans lequel on pouvait mêler

et dont la seule idée fait soulever le cœur. Chaque peuple a sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, ses usages et ses goûts particuliers, qu'il trouve les plus naturels et les meilleurs du monde; et chacun se rit de ceux des autres, et les accuse d'avoir le goût dépravé, parce qu'ils n'ont pas le sien ». Ricci, Cesarotti.

Homère, dans le IV.e livre de l'Odyssée, v. 220, parle encore d'une autre boisson, qui avait l'avantage inappréciable de calmer les transports de la colère, ainsi que la douleur de quiconque avait perdu ses parens, ou qui aurait même vu massacrer sous ses yeux son frère ou son fils unique. Cette boisson se composait de vin et d'une drogue ou écorce appelée *Nepenthes*, qui veut dire *sans douleur*, qu'Hélène avait reçue en présent de Polydamie femme d'Ion Roi d'Egypte. La belle princesse en fit usage pour rappeler la joie dans le cœur des hôtes de Ménélas, et surtout pour consoler Télémaque du déplaisir qu'il avait ressenti au récit des aventures de son père. Cette espèce de drogue a été le sujet de beaucoup de disputes parmi les érudits. Diodore et Théophraste en parlent comme d'une plante de l'Egypte. Le premier ajoute que, de son tems, les femmes de Thèbes se vantaient de savoir composer un breuvage, qui non seulement dissipait la tristesse, mais qui calmait même les plus fortes douleurs, et les plus grands emportemens de la colère. Pline fait mention d'une plante appelée *hellenium* (peut-être du nom d'Hélène), qu'il croit être le *nepenthes* d'Homère, et qui, raclée et prise dans le vin, avait la vertu de réjouir l'esprit. Madame Dacier, pense, d'après Plutarque, Athénée, Macrobe et Philostrate, que cette drogue n'était qu'un allégorie aux récits gais et amusans propres à dissiper l'ennui et la tristesse. Trois medecins modernes, partisans de la doctrine de Brown, croient que le *nepenthes* d'Hélène n'était autre chose que l'opium, qui, pris en petite dose, a en effet la propriété d'égayer l'esprit, et dont les Turcs font encore aujourd'hui un grand usage.

vingt doses égales d'eau, sans qu'il perdit beaucoup de sa force. Ce mélange se fesait de même avec d'autres vins, et l'on se servait pour cela du cratère, qui était une espèce de vase ainsi appelé du verbe κεράννυμι, *mêler*. De ce cratère on versait le vin dans des gobelets, qui étaient de matière et de formes différentes. Dans les premiers tems on employait à cet usage des cornes d'animaux; mais dans la suite on fabriqua des coupes de diverses matières, même d'or et d'argent, que l'art embellit de figures emblématiques et autres ornemens. Homère dit, dans le XI.^e livre de l'Iliade, que la belle coupe de Nestor, était parsemée *de clous d'or, et qu'elle avait quatre anses, autour de chacune desquelles on voyait deux colombes d'or qui mangeaient.*

Repas.

Nous ne savons rien de positif sur les tems de la journée où les Grecs prenaient leurs repas. Homère en désigne trois ἄριστον, δεῖπνον, δόρπον, mots qui semblent indiquer trois repas différens, qui se fesaient le matin, à midi et le soir. Mais Athénée observe qu'on ne trouve rien dans les ouvrages de ce poète, d'où l'on puisse inférer avec quelque certitude, que les Grecs fissent trois repas par jour. Ainsi les trois mots Grecs ci-dessus ne sembleraient signifier autre chose, que les différentes heures du jour auxquelles les guerriers composant l'armée devant Troie étaient dans l'usage de prendre leur nourriture. Il parait même, d'après plusieurs passages du même poète, que les repas proprement dits ne se fesaient que la nuit, et que dans le jour on se contentait généralement, comme le rapporte Plutarque, de pain trempé dans le vin, où, selon Galien, d'olives, de miel et autres alimens de ce genre; d'où est venu le proverbe ἄριστον, ἄπυρον, *réfection sans feu* (1). Les anciens Grecs fesaient des repas une des plus douces jouissances de la vie, comme l'atteste Homère en plusieurs endroits et surtout au commencement du IX.^e livre de l'Odyssée, où il dit qu'Ulysse étant à souper chez les Phéaciens, témoignait de n'avoir pas de plaisir plus grand, que celui d'être assis à une table chargée de mets et de vin. Les repas étaient toujours précédés d'un acte de religion, qui consistait en libations et en sacrifices qu'on fesait aux Dieux, auxquels on offrait en outre une portion des viandes et de la boisson qui y étaient servies. La première libation se fesait à Vesta, comme l'atteste l'hymne adressé à cette Déesse, et qui est communément attribué à Homère. L'honneur de cette distinction

Cérémonies et rites usités dans les repas.

(1) V. Hercolan., *Pitt. Ant.* Tom III. Préf. XII. Note (16).

lui fut accordé, selon Aristocrite, par Jupiter même, qui, après avoir triomphé des Titans et rétabli la paix dans son empire, permit à Vesta de lui demander, pour la première d'entre les Déités, ce qui pouvait lui être le plus agréable : à quoi la Déesse répondit, qu'elle souhaitait l'honneur de la virginité, et les prémices de tout ce qui serait offert aux immortels (1). Les convives étaient assis à table, l'usage de s'y placer sur des lits n'étant venu que long-tems après. Les sièges dont on s'y servait étaient de deux sortes; les uns pour les personnages de distinction, et les autres pour ceux d'un rang inférieur: les premiers avaient un dossier et un marchepied, et les seconds étaient tout simples et sans ornemens (2). On trouve la description de ces deux sortes de sièges dans le I.er livre de l'Odyssée où le poète dit, que Télémaque fit asseoir Minerve sur un *trône recouvert d'une riche draperie d'un beau travail, et ayant un marchepied*, et qu'il prit pour lui le κλισμόν, qui était un siège moins élevé, *d'une couleur différente, et se plaça loin des amans de Pénélope*. Quant à l'ordre dans lequel les convives se mettaient à table, il n'est pas aisé de le déterminer. Dans le X.e livre de l'Iliade, Ulysse est assis en face d'Achille au repas que celui-ci donna aux envoyés d'Agamemnon; mais dans le XXIV.e, Priam se trouve à ses côtés, et les compagnons du héros sont assis à part : d'où l'on peut conjecturer, qu'il y avait quelque distinction dans la manière dont les convives étaient rangés à table. Plutarque nous apprend que, chez les Grecs, la place d'honneur était au bout, et que chez les Perses c'était celle du milieu (3).

Sièges.

On trouve encore dans le passage de l'Odyssée rapporté ci-dessus ces détails intéressans. *Une jeune fille versait d'une coupe d'or dans un bassin d'argent de l'eau pour se laver, puis elle dressa une table bien propre. Une femme vénérable par son âge apportait le pain et le posait devant les convives, auxquels étaient servies ensuite les viandes d'une main également libérale. . . . . Un héraut allait sans cesse autour de la table pour leur verser le vin. La troupe insolente des amans de Pénélope entre, et en un moment sont occupés les trônes et les sièges rangés avec ordre le long de la salle. Des hérauts leurs versent de l'eau sur les mains, et de jeunes captives remplissent de pain les corbeilles. Ces amans portent la main*

Usages particuliers dans les banquets.

(1) Feith. *Antiquitat. Homer.* Liv. III. chap. IV.

(2) Voyez ce qui a été dit à l'article du Gouvernement sur les trônes, ou les sièges de la première espèce, pag. 103.

(3) *Sympos.* Liv. I. chap. III.

*sur les mets qui étaient dejà servis, et on leur verse le vin en abondance dans des coupes d'or .... Un héraut présente ensuite une belle lyre à Phémius l'un d'eux, qui la prit et se mit à chanter malgré lui.* On voit par ce passage et par plusieurs autres du même poète, que, d'abord une jeune fille présentait aux convives de l'eau pour se laver, la décence ne permettant pas de s'asseoir ni même de se présenter à table avec le visage et les mains sales de sueur ou de poussière : cet usage était scrupuleusement observé des anciens, chez qui la première chose qu'on offrait à l'hôte étranger était un bain, où il était servi par de jeunes filles, qui l'oignaient d'huile et de parfums. En second lieu, on plaçait devant chacun des convives une table, ayant la forme d'un carré long, selon Eustase, d'un bois bien lisse, et qu'on essuyait avec une éponge, l'usage des nappes et des serviettes n'étant pas encore connu. Troisièmement on leur servait une portion convenable de viande : ce que fesait quelquefois le maître du festin lui-même, comme il est dit d'Achille dans le XXIV.e livre de l'Iliade, et d'Eumée dans le XIV.e de l'Odyssée, où ce vieux serviteur d'Ulysse, après avoir porté d'abord une portion des mets aux nymphes et une autre à Minerve, distribue le reste entre les convives, et donne à son maître le dos d'un cochon en signe de distinction. Quatrièmement le vin était versé aux convives par des hérauts qui étaient des jeunes gens d'une condition libre et quelquefois même distinguée : car il est dit dans le IV.e livre de l'Odyssée, que le vaillant Mégapent, le fils de Ménélas, remplissait lui-même cet office au banquet de noce de sa sœur, et à celui de son mariage avec la fille d'Alector : nous observerons encore qu'on donnait par distinction aux personnages marquans des coupes plus grandes, et que souvent les convives se passaient de main en main la même coupe en commencant par la droite, et en buvaient un trait chacun. Cinquièmement enfin, aucun des alimens usités alors n'étant liquide, on n'avait pas besoin de cuillère. Il parait-même qu'on ne se servait pas non plus de fourchettes : car dans le même livre de l'Odyssée, Ménélas prend avec ses mains le dos d'un bœuf rôti, et le présente à Télémaque et à Pisistrate, qui tendent aussitôt les mains pour le recevoir.

*Habitations.* Ce serait ici le lieu de parler des habitations, de l'habillement et de l'ameublement. Mais nous avons déjà suffisamment traité des premières dans nos recherches sur l'architecture des tems héroï-

que (1), et l'on a vu combien elles étaient éloignées, non seulement de toute magnificence, mais même des premiers principes de l'art, ou plutôt combien elles étaient pauvres et misérables. Nous nous bornerons donc à rappeler à la mémoire des lecteurs les choses, qui ont un rapport immédiat avec les mœurs privées. Nous avons dit alors, qu'il y avait au fond de la cour un portique auquel Homère donne le nom de *αἴθουσα*, sous lequel on mettait coucher ses hôtes ou les étrangers qui se présentaient, de quelque rang qu'ils fussent. Après ce portique venait une espèce de grande salle, qui était la principale pièce de l'habitation, dans laquelle on se rassemblait pour causer, et qui souvent servait même de cénacle. Cette salle était entourée de bancs ou de sièges adossés au mur, et sur lesquels on étendait au besoin des tapis, des peaux ou des coussins. Des chevilles étaient plantées ça et là dans les murs et dans les colonnes, pour y suspendre les armes et tout ce dont on voulait pour le moment se débarrasser. « Telles étaient, dit M.r Lévesque, les grandes salles des Monarques les plus fastueux; telle en était la décoration et la magnificence, et telle était encore la salle d'audience des *Tsar* de Russie, jusqu'à l'époque où Pierre I.er eut transplanté dans son empire les usages des peuples chez lesquels il avait voyagé (2) ». Dans les appartemens de l'intérieur, et plus encore dans ceux de dessus, étaient les *Gynecées*, les lits, les garde-robes, et les magasins où l'on conservait même le vin et l'huile (3). Les lits étaient en bois et ornés de différentes manières, comme nous l'apprend Homère dans le XIII.e livre de l'Odyssée, en disant qu'Ulysse avait fabriqué lui-même son lit avec du bois d'olivier, et l'avait décoré d'ornemens en or, en argent et en ivoire. Aux pièces de bois dont il était composé était suspendu en dedans par des courroies de cuir de bœuf une espèce de matelas, sur lequel on étendait des couvertures, auxquelles Ho-

(1) *Architecture des Grecs etc.* pag. 598 et suiv.

(2) *Mémoires, de l'Institut. national. etc. Sciences morales et politiques*, Tom. II. pag. 65.

(3) Selon Homère, Odyss. I. 330, on montait aux étages supérieurs par un escalier en limaçon. Les chambres à coucher, surtout à Sparte, s'appelaient ὦα, ὠὰ ou ὑπερῶα. Comme ces mots ne se distinguent du mot ὠὶ, que par les accens, dont l'usage semble avoir été ignoré des anciens Grecs, quelques auteurs ont cru voir là l'origine de la fable, qui fesait naître d'un œuf Castor et Pallux, Hélène et Clitemnestre.

mère donne les épithètes de *belles* et de *pourprées*, avec des vêtemens à poil dans lesquels on s'enveloppait (1). Le lit consistait quelquefois en un simple matelas, qu'on étendait à terre sur des tapis de diverses sortes. Dans le IX.e livre de l'Iliade, Patrocle ordonne de préparer au vieux Phénix un *lit épais* πυκινὸν λέχος, et aussitôt les femmes de service s'empressent d'en composer un *avec des peaux d'agneau*, *des matelas de plume et de la fleur de lin*: d'où l'on voit, qu'outre l'usage de lits mollets et délicats, on connaissait encore celui des coussins et des draps de fin lin: ce qui est encore confirmé par un passage du XIII.e livre de l'Odyssée. L'été on couchait aussi sur les toits, qui étaient planes et faits en forme de terrasse, mais sans balustrade à l'entour: car on lit dans le X.e livre de ce dernier poème, comme nous l'avons rapporté ailleurs, que, dans l'île de Circé, un des compagnons d'Ulysse tomba du toit où il avait couché, pour avoir voulu en descendre avec trop de précipitation.

*Lits.*

*Meubles.*

Nous n'ajouterons rien non plus à ce que nous avons dit des meubles, attendu que, d'après les descriptions que nous en fait Homère, qui joint toujours à leur dénomination les épithètes pompeuses d'or, d'argent, d'ivoire, et autres matières précieuses, dont il relève encore la richesse par la beauté du travail, ces meubles ne différaient point de ceux que nous trouvons en usage dans les siècles postérieurs, c'est-à-dire dans les plus beaux tems de la Grèce, dont nous aurons bientôt à parler. Nous en dirons autant du genre de coiffure et de l'habillement, qui, dans les tems historiques, étaient les mêmes, ou à peu de chose près, que du tems d'Homère. Nous observerons seulement ici, que les héros, et surtout ceux qui sont antérieurs à la guerre de Troie, sont représentés presque toujours nus dans les monumens, ou simplement couverts d'une peau suspendue à leurs épaules, où même n'offrent qu'un indice de cette peau, qui leur est donnée par les artistes comme une emblême de leur goût pour la vie pastorale ou pour la chasse des bêtes féroces, qui fesait un de leurs exercices les plus nobles et les plus usités. En parlant de la manière de représenter les héros dans la statuaire, ce qui peut s'entendre aussi de la peinture, Pline dit au 5.e chap. de son XXXIV.e livre, que *Graeca res est nihil velare.* Il ne parait pas dans Homère, que les anciens Grecs fussent dans l'usage de se couvrir la tête, si ce n'est dans les batailles, et alors leur coiffure

*Habillement.*

(1) Iliad. XXIV. 646. Odyss. V.I 297.

était le casque. Hésiode parle bien d'une espèce de bonnet ou chapeau, mais comme d'une coiffure qui n'était propre qu'aux agriculteurs, auxquels il conseille de se couvrir la tête, pour la préserver des pluies pendant l'hiver. C'est pour la même raison peut-être, que, dans le XXIV.e livre de l'Odyssée, Laerte est représenté ayant la tête couverte d'une espèce de casque en peau de chèvre (1), lorsqu'il revit son fils dans le jardin qu'il cultivait de ses propres mains. Les héros étaient également dans l'usage d'aller nu-pieds, comme nous l'apprend Philostrate (2), et comme l'attestent les monumens. Cependant, lorsqu'ils allaient à la guerre ou à la chasse, ils avaient soin de se mettre des espèces de cothunes, comme nous l'avons dit en parlant de la milice. Ils fesaient encore usage de cette chaussure, et se couvraient aussi les mains dans les travaux de l'agriculture: car le poète ajoute dans le passage ci-dessus de l'Odyssée, que le bon vieillard avait les jambes enveloppées de bottines en peau de bœuf, et portait aux mains des gants pour les préserver des ronces et des épines.

Nous n'avons pas cherché à embellir des charmes de l'éloquence la simplicité, ou, pour mieux dire, la rusticité de certains usages dans la description que nous venons de faire des mœurs privées des tems heroïques: nous les avons exposés tels qu'ils nous ont eté conservés par la tradition, et tels qu'ils devaient être en effet à une époque où les douceurs de la vie sociale, les progrès de la civilisation ( progrès tant vantés de nos jours, et dont on ne sait pas si l'espèce humaine a plus à se féliciter qu'à se plaindre ), n'avaient pas en- *Conclusion.*

(1) On fait remonter à une époque très-ancienne, quoique postérieure au tems d'Homére, l'usage de représenter Ulysse avec un bonnet de forme conique, auxquels les Grecs donnérent d'abord le nom de *pilidion*, parce qu'il était fait de laine. Les marins fesaient usage d'un bonnet semblable, pour se garantir de l'humidité en mer; peut-être ne l'a-t-on attribué à Ulysse que comme un emblême de ses voyages. Selon Eustase, Apollodore maître de Zeuxis est le premier qui ait représenté Ulysse avec ce bonnet. Pline prétend que cet usage est d'une date postérieure, et il en rapporte l'introduction à Nicomaque, autre peintre qui vivait du tems de Cassandre, l'un des successeurs d'Alexandre. Mais l'opinion de Pline est rejetée des érudits, depuis qu'on a trouvé Ulysse avec ce bonnet dans les peintures de vases antiques d'une époque bien antérieure à celle de Cassandre.

(2) *Epist.* 22 *et Imm.* XVI. Liv. I.

core amolli le cœur et énervé le corps. Quelle distance de la manière de vivre dans ces anciens tems, à la voluptueuse délicatesse de nos mœurs actuelles. L'air de dédain que nos petits-maîtres affectent pour tout ce qui s'écarte de leurs goûts efféminés, les rend dignes eux-mêmes du mépris qu'ils marquent pour cette antique simplicité, qui est fille de la nature. Nous terminerons cet article par ce passage de Gozzi contre la mollesse des mœurs d'aujourd'hui:

*Quando leggiam, che l'inclite ventraje*
*Degli Atridi e del figlio di Pelèo*
*Ingojavan di buoi terghi arrostiti,*
*Oh antica rozzezza! esclamiam tosto*
*Saporiti bocchini e stomacuzzi*
*Di molli cenci e di non nata carta.*
*Ma perchè ammiriam poi, che il seno opponga*
*Dello Scamandro burrascoso a' flutti*
*L' instancabile Achille, e portin aste*
*Sì smisurate i Capitani Greci?*
*Non consumava ancor muscoli e nervi*
*Uso di morbidezze. Erano in pregio*
*Non membrolini di Zerbini inerti,*
*Ma petto immenso, muscoloso e saldo*
*Pesce di braccio e formidabil lombo.*

*Costume des tems historiques.*

*Etat des Grecs après la guerre de Troie.*

Homère nous a dépeint avec beaucoup de fidélité les Grecs de son tems: c'est en le suivant dans ses descriptions, que nous avons pour ainsi dire assisté à leurs entretiens et à leurs banquets sous les murs de Troie, dans l'île de Circé, et dans les palais d'Alcinoüs, de Ménélas et d'Ulysse. Eclairés maintenant du flambeau de l'histoire, et instruits par les monumens qui nous restent de cette nation célèbre, nous allons examiner les mœurs des descendans de ses anciens héros, pour voir ce qui en est resté, ou ce qui s'en est perdu à l'époque dont nous parlons. A leur retour de la guerre de Troie, les Grecs se virent en proie aux plus funestes désordres. Les révolutions et les guerres civiles se succédèrent rapidement parmi eux. Du sein de ces calamités sortirent enfin des législateurs, qui, ins-

struits par l'expérience, établirent en Grèce le système politique qui leur semblait le plus analogue au caractère, aux passions et à l'état physique et moral des peuples qu'ils entreprirent de gouverner (1).

*Caractère des Athéniens et des Spartiates.*

Lycurgue et Solon donnèrent des lois à deux peuples, qui acquirent dans la suite une grande supériorité sur les autres de la Grèce, et ils leur imprimèrent pour ainsi dire un caractère propre et tout-à-fait différent l'un de l'autre. Ces deux législateurs ne suivirent pas à beaucoup près le même plan dans leurs institutions, à cause de la différence de position où se trouvait chacune des deux nations auxquelles elles étaient destinées. Les Spartiates habitaient un pays abondant en tout ce qui était nécessaire à la vie. Or le législateur ne devait rien négliger de ce qu'il croyait utile pour les y retenir : unique moyen de leur empêcher de contracter à l'étranger des vices, qui auraient corrompu l'esprit et la pureté de ses institutions. Située au bord de la mer et sur un sol ingrat, Athènes était dans la nécessité de faire avec les autres nations un commerce perpétuel de ses denrées, de son industrie, de ses idées et même de ses usages. Mais, malgré la sagesse des lois que lui avait données Solon, elle ne tarda pas à se ressentir des funestes effets que les relations au dehors, l'ambition, la rivalité de puissance, l'esprit de conquête et l'espoir du gain produisent dans un gouvernement fondé sur la vertu. Avec moins de connaissances dans les arts et dans les sciences, moins de besoins et moins de passions, les Spartiates avaient aussi fait vers le mal et vers le bien moins de progrés que les Athéniens au tems de Solon. Ces derniers, après avoir essayé de toutes les formes de gouvernement, s'étaient également dégoûtés de la servitude et de la liberté, sans pourtant pouvoir se passer absolument de l'une ni de l'autre. Doués de beaucoup d'esprit et d'imagination, mais vains et difficiles à gouverner, l'intrigue était devenue pour eux une habitude, même dans les individus de la dernière classe du peuple ; et ils avaient tous les vices qu'enfantent l'orgueil, le desir de la domination et les fréquentes révolutions (2). Au commencement de la guerre du Péloponnèse, dit Barthelemy,

(1) Voyez ce que nous avons dit des constitutions et des lois de la Grèce dans nos recherches sur le *Gouvernement*, pag. 124 et suiv.

(2) Plut. *in Solon.* et Barthel, *Voy. d'Anachar.* Tom. I. pag. 142. *Paris*, 1790.

les Athéniens durent être étonnés de se voir si différens de leurs ancêtres. Peu d'années avaient suffi pour détruire l'autorité de tout ce qui avait été accumulé de lois, d'institutions, de maximes et d'exemples, pour la conservation des mœurs dans les siècles précédans. Jamais il ne fut démontré d'une manière plus terrible, que les grands succès ne sont pas moins funestes aux vainqueurs qu'aux vaincus (1) „. Cette révolution s'accomplit entièrement du tems de Périclès, qui, par la multitude des fêtes, des jeux et des spectacles qu'il donna aux Athéniens, parut mettre autant d'empressement à pervertir leurs mœurs, que de sévérité dans sa conduite privée. Alors la pudeur fut bannie des mariages. La licence prit l'empire sur la vertu. Aspasie osa même former une société de courtisannes: sa maison devint l'asile des plaisirs, et il n'y eut pas jusqu'aux plus graves philosophes, qui ne se fissent pour ainsi dire un honneur de la fréquenter.

*Extrême corruption.*

Le relâchement des mœurs autorisé par Périclès, et propagé par l'exemple d'Aspasie, prit même un caractère d'amabilité dans la personne d'Alcibiade, dont la vie, quoique souillée de toutes sortes de débauches, en même tems qu'elle offrait l'assemblage des plus rares qualités, échappa toujours aux traits de la censure publique. Les jeunes Athéniens prirent Alcibiade pour modèle; mais ils ne surent imiter que ses déréglemens et ses vices. « Ils devinrent frivoles, continue l'auteur cité ci-dessus, parce qu'Alcibiade était léger; insolens, parce qu'il était hardi; et ils voulurent se rendre indépendans des lois, parce qu'il l'était des usages. Quelques-uns moins riches que lui, mais aussi prodigues, déployèrent un luxe qui ne fit que les couvrir de ridicule, et qui entraîna la ruine de leurs familles . . . . . l'influence de son exemple dura encore long-tems après sa mort „. Cette dépravation des mœurs s'étendit bientôt de la Grèce proprement dite aux pays où cette nation avait fondé des colonies. Syracuse rivalisait de luxe et de licence avec Athènes. Qu'il nous suffise de dire qu'au rapport d'Athénée, liv. XII., il y avait non loin de cette ville une maison de plaisance célèbre, dite des *Callipighe*, qui avait pris ce nom du mérite que se fesaient deux sœurs fort riches et fort jolies, d'être douées d'une beauté plus qu'humaine dans une partie du corps, que la décence ne permet pas de nommer. Dès les tems d'Homère, les femmes

(1) *Voy. d'Anachar.*, ibid. pag. 348.

esclaves étaient quelquefois obligées de partager le lit de leur maître: et, à l'époque dont nous parlons, la corruption générale des mœurs avait rendu presque légitime le commerce des courtisannes de cette condition. Corinthe était le principal siège de ce commerce. Mais il y avait dans toutes les villes de la Grèce de vieilles femmes et des hommes de la plus basse classe du peuple, qui entretenaient de ces troupes d'esclaves pour en faire un trafic honteux. Il arrivait souvent que des jeunes femmes, d'une naissance honnête et favorisées des plus rares avantages du corps et de l'esprit, étaient enlevées par ces artisans de prostitution. L'état déplorable de ces infortunées est une des sources les plus communes d'intérêt dans le théâtre des Grecs, que Plaute et Térence ont traduit presque littéralement. Il y avait même à Athènes des maisons où l'on prostituait de jeunes garçons aux caprices de la débauche la plus licencieuse (1).

*Rafinement excessif en tout.*

Cette révolution dans les mœurs devait influer nécessairement sur la manière de vivre, ainsi que sur l'habillement et la parure. Aristophane, en fesant l'énumération des diverses espèces d'alimens, parle de ragouts, de tourtes, de gâteaux et de plusieurs autres mets recherchés, qui prenaient leur nom de la variété de leur forme, de la manière de les faire cuire, et même des feuilles de figuier sur lesquelles on les posait, et des ingrédiens dont ils étaient composés (2). Le poisson, qu'on ne voit jamais paraître sur les tables aux tems d'Homère et d'Hésiode, ainsi que les légumes et les fruits de toutes sortes, furent admis sur celles des descendans des Atrides et de Pélée. Les arts, dont les progrès contribuaient puissamment au développement de l'industrie et du commerce, attiraient en même tems de l'étranger, et surtout de l'Asie, tout ce qu'il y avait de plus recherché et de plus précieux, en meubles, en ornemens de tout genre, et jusques dans les moindres choses. L'habillement, en conservant à peu-près la même forme, se ressentit de la corruption générale par le luxe et la richesse qu'on y déploya. L'usage des bains et des parfums, au lieu d'être regardé comme un moyen d'entretenir la propreté et la santé du corps, commença à n'être recherché que par oisiveté, ou par un excès de mollesse. La mon-

(1) Démosth. *adv. Neaer. Athen.* Liv. I. chap. 13. Dès les tems de Solon, la république d'Athénes entretenait à ses frais dans le Céramique une maison de prostitution.

(2) Aristoph. *in Ran.* 1100, *et in Nubib.* Athén. liv. VIII. chap. 14.

naie avait été substituée dans le commerce aux échanges en nature, ensorte que les richesses ne consistaient plus dans le nombre des troupeaux, mais dans la quantité d'or et d'argent monnoyé que l'on possédait. Cette ingénieuse invention, en procurant aux hommes une foule d'avantages, fit naître l'avarice et fut une nouvelle source de corruption : car en même tems qu'elle leur facilitait les moyens de tirer de l'étranger tout ce qui pouvait flatter le luxe et la volupté, elle les éloignait toujours davantage de l'antique simplicité, et éleva ainsi une barrière insurmontable entre le capitaliste et l'agriculteur, et entre les diverses classes des citoyens (1).

(1) Hérodote, liv. I. et III., assure que les Lydiens furent les premiers à frapper des métaux pour l'usage du commerce. Les plus anciennes monnaies dont il soit fait mention, selon les érudits, sont celles de Sybaris dans la Grande-Grèce, et de Gela en Sicile. La première fut battue 600 ans avant notre ère, et la seconde postérieurement. (V. Barthelemy, *Mémoir de l'Académ.* Tom. XXIV. pag. 30, et Dutens, *Paléologie Numismatiq.* pag. 199). Les antiquaires semblent également s'accorder à dire que, dans les commencemens, les monnaies ne portaient d'empreinte que d'un côté, et que dans la suite on leur en donna deux, qui étaient, l'une en relief et l'autre concave.

Depuis Budée jusqu'à nos jours on a beaucoup disputé sur la valeur des anciennes monnaies tant Grecques que Romaines, et même sur celle du talent et autres monnaies de convention, sans pouvoir rien décider à cet égard. Il ne nous appartient pas d'entrer dans ces recherches, qui d'ailleurs nous entraîneraient trop loin de notre objet. Nous observerons seulement, que le talent a éprouvé tant de variations chez les anciens, qu'il serait presqu'impossible d'en déterminer au juste la valeur. Tous les auteurs conviennent néanmoins, que les Romains avaient emprunté cette monnaie des Grecs, à l'exemple desquels ils la divisaient en talent grand ou Euboïque, et en petit ou Attique; ils divisaient le talent en mines, et la mine en drachmes. Selon l'opinion la plus accréditée des érudits, la mine se divisait en douze onces et valait cent drachmes. La drachme était la huitième partie de l'once, et équivalait au denier Romain, et chaque denier valait à peu près un demi franc. Le talent Attique étant composé de soixante mines valait environ trois mille francs. Le talent Euboïque, composé de quatre-vingt drachmes, devait valoir environ mille francs plus que le premier. Il faut voir à ce sujet Budée, *De asse*, Liv. IV., la Dissertation de Barthelemy et les Mémoires de l'Académie des inscriptions etc. Tom. XXV. pag. 281. Voy. aussi Saintnon, *Voy. pitt. de Naples, et de Sicile*, Vol. II. pag. 277. Voy. également Denina, *Istoria politica e letteraria della Grecia*, Turin, 1781, Tom. II. pag. 197.

Le poison finit même par se glisser chez un peuple, que sa constitution politique semblait devoir préserver à jamais de cette funeste contagion, comme pour donner une preuve éclatante de la vérité de cet axiome: *nitimur in vetitum*. Les Spartiates, par la prise d'Athènes, avaient élevé leur république au plus haut degré de gloire et de prospérité; mais aussi l'altération de leurs mœurs et leur prochaine décadence ne devinrent jamais plus manifestes qu'à cette époque. Une fois en contact avec des peuples corrompus, ils en prirent bientôt les usages et les goûts; et à la simplicité de leur ancienne manière de vivre, à leur *peverada*, et à la fameuse *sauce noire* qui fesait auparavant les délices de leurs festins, ils préférèrent les mets délicats et bien assaisonnés; et enfin leurs liaisons avec les étrangers ouvrirent aux désordres de toutes sortes un funeste accès, que Lycurgue avait soigneusement fermé. Les femmes, auxquelles les maris, par trop de complaisance, avaient laissé prendre une autorité absolue dans la maison, secouèrent le joug des lois qui avaient réglé l'économie domestique, et cherchèrent par toutes sortes d'artifices à se procurer de l'argent pour satisfaire leurs caprices. Xénophon dit qu'à l'époque dont nous parlons, il y avait déjà à Aulon, ville de la Laconie, une célèbre courtisanne, aux pieds de laquelle les descendans de Lycurgue perdaient dans les plaisirs avec leur or, leur rudesse naturelle et l'austérité de leurs mœurs (1), tant ils s'étaient déjà écartés de leurs antiques et sages institutions! Ce fut envain que les magistrats voulurent remettre en vigueur la loi, qui banissait de l'état toute monnaie d'or et d'argent, et n'y tolérait que celle de fer. La nouvelle prohibition ne fit qu'accroître la soif des métaux précieux, et rendre les citoyens plus ingénieux à s'en procurer par la violence ou la bassesse. Aussi est-ce à cette même époque que, dans les fastes de la vertueuse Lacédémone, il est parlé de capitaines, d'éphores, de Rois et d'épouses de Rois, qui ne purent résister à l'éclat de l'or que leur offrirent les Perses, des citoyens puissans et les autres villes mêmes de la Grèce, pour se former un parti et obtenir la faveur des suffrages dans les délibérations publiques.

*La corruption passe jusque dans Lacédémone.*

Nous ne sommes entrés dans ces considérations, que pour les faire servir comme de préambule aux mœurs particulières, dont nous allons donner des exemples dans des gravures exécutées d'après les anciens monumens. Avant tout nous croyons à propos d'observer

*L'habillement ne diffère que peu ou point de celui des tems héroïques.*

(1) Xénoph. *De Repub. Laced.* Liv. III. chap. 7 pag. 289 *édit. Steph.*

de nouveau, que, dans les tems historiques, l'habillement était presque le même que dans les siècles héroïques ou du tems d'Homère, à cela près qu'il était plus riche et plus recherché. Nous ne suivrons pas les Grecs dans tous les détails de leurs soins domestiques, vu la facilité qu'on a de s'en instruire dans les nombreux ouvrages qui traitent de la Grèce, et surtout dans le célèbre *Voyage d'Anacharsis*, qui comprend tout ce que les anciens auteurs nous ont transmis sur ce sujet. Pour suivre l'ordre naturel des choses, nous commencerons par les soins qu'exige le corps, et qui ordinairement passent avant tout : nous examinerons ensuite les différentes parties de l'habillement, puis nous traiterons des banquets, des occupations privées, des jeux, des amusemens et autres choses semblables. Et comme les femmes ont tenu en cela le premier rang, le desir de plaire étant pour elles une seconde vie, nous commencerons toujours nos recherches par leur costume.

*Vanité des femmes Grecques.*

C'est une tâche sans doute bien difficile que celle d'entreprendre la description de la toilette des femmes : car il n'y a pas d'art qu'elle n'aient employé pour ajouter aux charmes et à la beauté de leurs formes, et cela dès les tems les plus reculés, comme nous l'avons vu en parlant de la Reine des Dieux. Ceci doit s'entendre particulièrement des femmes Grecques, dont la vanité suivit constamment les progrès des arts, du luxe et de la mollesse. Les productions des auteurs comiques latins, dont presque tous les sujets sont puisés dans les mœurs Grecques, nous en offrent des preuves indubitables. Plaute compare la toilette des femmes à un navire, à l'aquipement duquel une foule de choses sont nécessaires (1); et il nous fait dans son *Avare* la description de tous les artistes, qu'exigeait le service de la toilette des belles de son tems. Le principal soin des dames Grecques était pour leur chevelure, dans laquelle la coquetterie a toujours cherché son plus bel ornement. *La chevelure, donne par elle-même une telle dignité*, dit Apulée, *que malgré l'éclat des perles et de la pourpre dont elle peut se parer, malgré la richesse de ses vêtemens, et la recherche de sa toilette, une femme ne peut espérer de charmer ni de plaire, si sa chevelure n'est pas soignée* (2).

(1) *In Poen.* Act. I., *et in Aulul.* Act. III. Voy. Guasco *delle Ornatrici ec.* §. I.

(2) *Metam.* Liv. II. trad. de Firenzuola. Les femmes même d'une classe moyenne se contenteront peut-être d'un tailleur peu habile; mais

Après avoir dit un peu auparavant que la couleur naturelle des cheveux produit sur la tête, qui est la principale partie du corps, le même effet que la carnation sur les membres, et que par conséquent on ne peut imaginer rien de plus désagréable à la vue qu'une belle femme privée de sa chevelure, fut-ce Vénus elle même entourée du courtège des Grâces et des Amours, et parée de sa ceinture magique, le même auteur ajoute; qu'il n'est rien de plus doux, *que de voir les rayons du soleil se jouer dans les tresses d'une belle chevelure, ou en jaillir en brillans reflets lorsqu'elle leur est opposée; de contempler ces tresses gracieuses lorsquelles sont doucement agitées par le souffle des zéphirs, tantôt revêtues de la couleur de l'or ou du miel de l'Attique et de la Sicile, et tantôt, semblables aux couleurs changeantes du cou toujours mobile de la colombe, imiter le noir de l'ébène, ou l'azur des cieux et des ondes; de les admirer enfin, lorsque parfumées des essences de l'Arabie et mollement alongées par un peigne d'ivoire, ou retenues derrière les épaules par une attache d'or ou de soie, elles réfléchissent, comme un miroir enchanteur, aux yeux de l'amant transporté d'amour l'image la plus gracieuse et la plus séduisante de l'objet aimé* (1). *Que diras-tu, lorsque tu les verras élégamment retroussées en une infinité de nœuds par une main savante, ou flotter au gré des folâtres zéphirs sur des épaules d'albâtre* (2)? C'était un signe de

le perruquier manquant de goût est aussitôt renvoyé. Elles porteront sans beaucoup de peine un habillement ordinaire ou qui est hors d'usage; mais elles se garderont bien de paraître en public avec une chevelure négligée: *ita est muliebre ingenium*, disait à ce sujet Jacob Pontano; et avant lui Lucien, dans la description du cabinet de toilette des femmes avait dit, *qu'elles employaient la plus grande partie de leur tems à l'arrangement de leur chevelure*. Guasco, *ibid.*, pag. 4. Quelques mythologistes croient, d'après un passage de Philostrate dans les *Images*, que le beau sexe idolâtre de la chevelure, rendait un culte particulier à *Comus*, comme au Dieu tutélaire des cheveux et de la toilette.

(1) *Con eburneo pettine drizzati . . . . . . con morbida seta ec.* Le texte Latin dit: *pectinis arguti dente tenui discriminatus, et pone versum coactus*: deux belles images qui ont été altérées par le traducteur. Le *discriminatus* indique ce partage des cheveux qui, du haut de la tête forment comme un joli sillon jusqu'au dessus du front. Le *pone versum coactus* dénote la chevelure élégamment nouée derrière la tête.

(2) Qu'aurait dit Apulée, et qu'auraient dit avant lui les auteurs Grecs et Latins qui ont fait l'éloge de la chevelure des femmes, s'ils avaient

*Cheveux rasés, signe de deuil.* deuil et de désespoir dans les femmes que de se raser ou s'arracher les cheveux, et dans les hommes de les laisser croître et de les porter négligés (1). Les premières les jetaient sur les sépultures de leurs enfans, de leurs amans et de leurs proches pour donner un témoignage éclatant de leur douleur par le sacrifice de ce qu'elles avaient de plus cher (2): il y avait encore d'autres circonstances où l'usage exigeait d'elles ce pénible sacrifice. Callimaque, dans son hymne sur Délos dit, qu'une des cérémonies nuptiales pour les jeunes filles était de faire à Junon et à Diane l'offrande des prémices de leur chevelure. *Offrande de la chevelure.* Celles d'Argos la consacraient à Minerve, celles de Mégare à Iphinoé, et celles de Sycione à Isis, dont le simulacre, au rapport de Pausanias, était tellement chargé de tresses votives, qu'on pouvait à peine l'apercevoir: peut-être ces offrandes avaient-elles pour objet, de la part des femmes qui les fesaient, d'obtenir de cette déesse de la santé la conservation de leurs cheveux. Les hommes fesaient tant de cas de la chevelure dans leurs épouses, qu'ils juraient par elle; et les femmes, pour gage de leur amour et de leur fidélité, donnaient à leurs amans une tresse de leurs cheveux, qu'ils gardaient religieusement jusqu'à la mort (3). Les maris jaloux coupaient la cheve-

vu il n'y a pas long-tems nos belles la tête presque rasée pour se mettre à la mode?

(1) « Lorsqu'il survient (dit Plutarque dans ses *Questions Romaines*) quelque disgrâce aux Grecs, les femmes se rasent les cheveux, et les hommes se les laissent croître, ceux-ci étant dans l'usage de les porter courts, et les femmes longs ».

(2) Dans l'*Oreste* d'Euripide, Hélène prie Electre de porter au tombeau de sa sœur la chevelure qu'elle s'était coupée. Ovide dit dans le III.e livre de ses *Métam.* en parlant des trois sœurs de Narcisse :

. . . . . . . . . . . *planxere sorores*
*Najades, et sectos fratri imposuere capillos.*

Mais les ouvrages des anciens écrivains sont remplis de sentences et d'images relatives à cet usage.

(3) C'était une opinion très-répandue chez les anciens, que dans les cheveux il y avait une espèce de *sort*: ce qui avait peut-être donné lieu à l'opinion où l'on était alors, que nul ne pouvait mourir, si la parque ne lui avait auparavant coupé le cheveau fatal. C'est pour cela aussi que les magiciennes employaient des cheveux, et surtout des cheveux de femmes dans leurs enchantemens. Il faut lire à ce sujet le dialogue de Lucien entre *Bachide* et *Mélisse*. Le même motif avait aussi porté les juges à faire couper les cheveux aux femmes qu'ils croyaient magi-

lure à leurs femmes, soit en punition de quelque galanterie, soit pour les empêcher de sortir de la maison : usage auquel fait allusion une épigramme de l'Anthologie. On coupait aussi les cheveux aux femmes esclaves, et quelquefois même on les rasait : c'est ainsi que selon Pausanias, on les voyait représentées dans un tableau de Polygnotes.

Le grand cas que les femmes fesaient de leur chevelure donna origine à la perruque, qui fut appelée en grec πηνίκη, et en latin *coma adscititia*, et *crines empti* (1). Lucien, dans son dialogue des *Courtisannes*, introduit *Triphène*, qui parle ainsi de Pagis : *Il faut la bien regarder aux tempes, où elle conserve encore quelques-uns de ses cheveux, car le reste de sa tête est couvert d'une chevelure postiche; mais ses cheveux blancs se voient autour des tempes, lorsqu'elle y met la couleur dont elle a soin de les teindre.* On trouve en effet dans les musées des images de femmes, dans lesquelles on distingue cette chevelure postiche (2). L'usage de se teindre les cheveux est encore clairement constaté dans le même passage de Lucien. *Elle était blonde*, dit Ælien en parlant de la chevelure d'Atalante, *et ses cheveux ne devaient cette couleur qu'à la nature, et non à l'art, ni aux ingrédiens* dont se servent les femmes pour se la procurer (3). Les cheveux blonds étaient les plus en honneur du tems de Ménandre, peut-être parce que cette couleur était plus propre que toute autre à rendre moins sensibles les traces de la vieillesse. Il y a dans les fragmens de ce poète deux vers, d'où l'on voit qu'il chassa de chez lui une femme, parce qu'elle fesait pompe de cheveux

Perruques.

ciennes; et il est probable que les persécuteurs des Chrétiens ne fesaient couper la chevelure aux martyrs, que parce qu'ils regardaient comme des opérations magiques les miracles qu'on leur attribuait. V. Guasco, *Ornatrici etc.* pag. 163.

(1) *Suidae Lexic.* Tom. II. pag. 111, *unde* ( ajoute cet auteur ) et πηνικίζειν *dicitur fallere, decipere.*

(2). V. le *Museo Capitolino*, le *Pio-Clementino* et l'*Ercolanense* Voyez aussi Guasco *delle Ornatrici ec.* et la *Storia delle Parruche di Gioviano Bovicelli.* A propos des perruques, nous avons dans l'Anthologie Grecque une épigramme piquante de Lucius *Tarreo*, traduite par Roncalli :

*Che Cloe si tinga il crin, no non è vero*
*Io la vidi à comprarlo, ed era nero.*

(3) *Var. Histor.* Liv. XIII. chap. I.

d'un faux blond (1). Pour leur donner cette couleur on employait plusieurs moyens, dont le plus usité du tems de Lucien était le suivant. Avant tout il fallait laver les cheveux avec de l'eau de lessive: ensuite on les frottait avec une espèce de pommade faite avec des fleurs jaunes, puis on les laissait sécher (2). Les poètes accordent néanmoins aussi aux cheveux noirs l'honneur de contribuer à la parure des femmes. Solin, dans l'énumération qu'il fait des petites pierres précieuses de l'Euphrate, compare les cheveux de Vénus à une pierre, dont les veines capillaires sont noires. Pline donne aussi à cette Déesse des cheveux noirs, et indique des matières propres à leur donner cette couleur. Tibulle et Longus vantent également la beauté des chevelures noires.

*Diverses manières d'arranger les cheveux.*

La manière d'arranger les cheveux variait suivant le goût et les caprices de la mode. Les femmes les plus entendues à cet égard adoptaient celle qui leur paraissait aller le mieux à leur physionomie, et pour cela elles prenaient conseil de leur miroir. La mode la plus usitée était de partager la chevelure sur le front, et de la rassembler derrière en tresses, qui couvraient le haut des oreilles. Les femmes de Sparte la portaient négligée et retenue par un simple nœud (3). Les jeunes filles la nouaient généralement sur le haut de la tête, ou la roulaient sur la nuque autour d'une espèce de grosse épingle. Lucippe étant épris de Daphné laissa croître ses cheveux et les noua à la manière des filles, dont il avait pris l'habillement pour pouvoir approcher de sa belle (4). C'est ainsi que portait ses cheveux la principale actrice de la tragédie Grecque lorsqu'elle paraissait sur la scène, comme l'a remarqué Scaliger dans sa *Poëtique*. Les figures de Pallas, de Diane et autres ont également les cheveux retroussés par derrière au moyen d'un nœud, au dessous duquel ils descendent en grandes tresses parallèles. Mais ce serait une entreprise trop difficile, que de vouloir exposer toutes les diverses manières

(1) *Fragm. cum Not. Hug. Grot. Clem. Alex. Paedag.* Liv. III.

(2) Téophane Nonnus, dans son *Epitome*, chap. V. pag. 26 *ad Bernard.* nous a conservé une recette de la cosmétique des anciens pour teindre les cheveux en blond.

(3) . . . . . . . . . . *incomtam Lacaenae*
*More comam religata nodum*,
Hor. Liv. II. Od. X.

(4) Winkelm, *Descript. des Pierres gravées de feu Baron Stosch*, pag. 75.

dont les femmes Grecques arrangeaient leurs cheveux. Lucien, dans ses dialogues des *Mérétrices* et des *Amours*, et Ovide dans son livre de l'*art d'aimer* en parlent fort au long (1); et quoique les particularités que nous donnent ces deux écrivains sur la toilette des femmes ne se rapportent qu'aux Dames Romaines, elles n'en doivent pas moins être regardées comme étant de goût absolument Attique, vu, comme nous l'avons déjà dit, l'usage où l'on était à Rome de suivre en tout les modes Grecques (2).

(1) Ovide, le plus grand maître dans l'art de plaire, dictait les préceptes suivans aux belles de son tems « Que chacune choisisse (dans l'arrangement de ses cheveux) la mode qui va le mieux à son visage. Que l'une les partage en deux sur le front; que l'autre les relève sur les tempes de manière à laisser voir ses oreilles à découvert : à celle-ci il conviendra de les laisser flotter sur ses épaules, et à celle-là de les porter noués comme ceux de Diane déesse de la chasse;

*Nec genus ornatus unum est: quod quamque decebit*
*Eligat, et speculum consulat ante suum.*
*Longa probat facies capitis discrimina puri:*
*Sic erat ornatis Laodamia comis.*
*Exiguum summa nodum sibi fronte relinqui,*
*Ut pateant aures, ora rotunda volunt.*
*Alterius crines humero jactentur utroque:*
*Talis es assumta, Phoebe canore, lyra.*
*Altera succinctae religentur more Dianae;*
*Ut solet, attonitas cum petit illa feras.*
*Huic decet inflatos laxe jacuisse capillos:*
*Illa sit adstrictis impedienda comis.*

De Arte am. Liv. III. v. 135.

(2) « De même que certaines dames en Allemagne (et nous ajouterons en Italie) ne trouvent rien de beau pour leur toilette qui ne porte un nom Français, ou qui ne vienne de Paris; ainsi les Dames Romaines avaient la manie de désigner en Grec tous les objets qui composaient leur habillement: cette manie allait même jusqu'à leur faire donner des noms empruntés de cette langue à leurs femmes de chambre, que souvent un village voisin avait vu naître. Le fard dont elles se servaient n'aurait été d'aucun prix, s'il ne leur avait pas été présenté dans une boîte portant une étiquette en Grec ». Boettig. *ibid.* pag. 448.

Winckelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 431, observe que dans les figures du plus haut style, les cheveux sont peignés, lisses et unis,

Ornemens de la tête.

Mais alors, comme aujourd'hui, les femmes ne se contentaient pas d'avoir une belle chevelure blonde ou noire et bien soignée; il leur fallait encore une coiffure dont l'art et le luxe flattassent leur vanité. Dans le nombre presqu'infini de ces coiffures, dont Pline, Isidore, Pollux et Athénée parlent fort au long, nous ne ferons mention que des principales, qui peuvent se réduire à la *mître*, au *diadême*, à l'*anadême*, au *strophe*, à la *caliptra*, à la *tolia*, au *credemnum* et au *nembe*.

Mître.

La mître était de différentes formes, mais qui toutes approchaient plus ou moins de la figure qu'on en voit à la seconde partie de la planche 135. Elle était généralement en laine et de diverses couleurs. La partie qui enveloppait les cheveux par derrière en forme de fronde s'appelait *Opistosfendone.* Nous avons parlé ailleurs d'un ornement de femme appelé *sfendone* à cause de la ressemblance qu'il avait avec la fronde; il était large au milieu, s'appuyait sur le front, et s'attachait par derrière avec ses extrémités qui allaient en se rétrécissant. Telle est la description que nous en ont donnée Eustase et Pollux. On voit à la même planche plusieurs têtes, qui ont pour coiffure des mîtres différentes. Celles qui sont représentées sur le fond noir appartiennent aux collections des vases de d'Hancarville et de Tischbein: les deux qui viennent après dans la première colonne à fond blanc ont déjà été publiées par Roccheggiani; et celle qui est au dessous de la mître dans la seconde colonne est rapportée par Villemin, qui l'a prise d'une médaille d'argent de la Sicile, et de qui sont toutes ces images ainsi qu'une partie des suivantes. La mître de cette dernière tête, et celle de la sixième à fond noir ressemble beaucoup à une coiffe. Cette forme de coiffure ou de mître appelée πυλέων, était, selon Pollux, d'un usage ordinaire parmi les femmes Grecques; et c'est celle qu'on voit à Cérès dans un bas-relief de la villa Albani. Les Académiciens d'Herculanum sont d'avis que ces espèces de coiffes répondaient au *cécriphale* dont parle Aristophane, et qui ressemblait à un bonnet de nuit. L'usage parait en avoir été plus particulier aux courtisanes, qui les consacraient ensuite à Venus d'après ce qu'on lit dans deux épigrammes de l'Anthologie dont

à cela près de quelques raies fines, que le ciseau a fait serpenter à travers. Le même antiquaire observe en outre, que ce n'est que sous les Empereurs, ou un peu auparavant, que les artistes ont commencé à exprimer sur le marbre la chevelure éparse et tombante.


1
ΣΥΡΑΚΟΣΙΩΝ
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
Fumagalli inc.



Sigis. Gallina inc.

parle Suidas, et rapportées par Kuster (1). Les jeunes filles ne portaient pas de mître, comme l'atteste l'hymne de Callimaque à Diane: *Elle choisit ses nymphes parmi des jeunes filles de neuf ans, qui ne portaient pas encore de mître* (2).

Diadême, Anadême, Strophe.

Le *diadême* dont nous avons fait mention en parlant de l'habillement des Reines, l'*anadème* et le *strophe* étaient des bandeaux, dont les femmes se ceignaient la tête de diverses manières. Le diadême était généralement un tissu en or enrichi de pierreries (3), et allait en se rétrécissant vers les deux bouts, dont on se servait pour se l'attacher derrière la tête. L'*anadème* était une espèce de cordon ou de ruban, qui fesait plusieurs tours et plusieurs nœuds autour de la tête. Le *strophe* était un autre bandeau simplement en laine, et plus ou moins large: c'est à cet ornement que paraît faire allusion Catulle dans ce vers de son petit poème des noces de Thétis et Pélée :

*At roseo niveae residebant vertice vittae.*

Les n.os 4 et 6 de la planche 137 présentent sous un double aspect une même tête parée du diadême, qui est prise des bronzes d'Herculanum, ainsi que le n.° 5 de la même planche représentant une tête, dont la chevelure, dans un élégant négligé, semble at-

(1) Winkelm., *Storia ec.* Tom. I. pag. 194. Hercol. *Pitture* Tom. IV. pag. 298. Note (2).

(2) Nous avons cru devoir traduire littéralement ce passage de Callimaque, dans lequel on voit que les jeunes filles ne portaient point de mître. Nous croyons à propos d'avertir ici les artistes, de ne pas mettre beaucoup de confiance dans les traductions des auteurs anciens qui ont été faites en vers. On a donné des éloges particuliers à celle qui a été faite de nos jours des hymnes de Callimaque par Denis Strocchi de Faenza. Voici comment il a rendu ce passage :

*Alla riva del mar quindi si accolse,*
*Ove ridente e fresca primavera*
*Di cento ninfe in compagnia si tolse.*

Où est ici le Πάσας εἰνέτεας, qui signifie *toutes de neuf ans*, et le πάσας . . . . ἀμίτρους, *toutes . . . . sans mître*, expressions qui rendent si bien l'âge tendre et la simplicité de la coiffure de ces jeunes filles ?

(3) *Isidor.* Liv. XIX. chap. 31.

tendre le diadême, ou être éparse et flottante à la manière que l'ont les jeunes filles. Les têtes sous les n.os 9 et 11 de la planche 136 sont ornées de l'*anadème*, et appartiennent à la seconde collection des peintures des vases d'Hamilton. Celles des n.os 1, 4 et 5 de la même planche portent le *strophe*, et sont prises de la même collection. On voit par toutes ces images, combien les femmes Grecques savaient varier une même coiffure.

Calliptra. La *caliptra*, qui signifie en général couverture, était de diverses sortes (1). Tantôt elle rassemblait élégamment une partie de la chevelure en forme de coiffe; tantôt elle ne couvrait que le derrière de la tête, dont le devant était ceint du *sfendone*: voyez les têtes sous les n.os 6 et 7 de la planche 136. La première est prise d'une médaille Grecque en argent, et la seconde des peintures de la seconde collection des vases d'Hamilton. La *tolia*, ainsi appelée parce

Tolia. qu'elle ressemblait à une tortue ou à la voûte d'une chambre, était aussi une espèce de coiffe (2). Elle forme la parure des têtes sous les n.os 2 et 3 de la même planche, qui sont prises de la même collection. Les

Credemnum, Ampix etc. noms de *credemnum*, d'*ampix* et de *cécriphale* semblent devoir se rapporter aussi à une sorte de coiffe faite en forme de réseau, et quelquefois avec des fils ou de petits cordons d'or (3). Les n.os 8 et 10 de la planche 136 pris des peintures d'Herculanum, et le n.o 1 de la planche 137, qui est la copie d'un médaillon du cabinet de M. B. P. Knight, peuvent donner quelqu'idée de ce genre de coiffure. La jeune fille qu'on voit à la planche 135 écrivant avec un style sur des tablettes (4) a la tête parée de ce réseau. Le *nembe*, que Pausanias désigne sous le nom de *πόλος*, forme la parure de la tête n.o 12 de la planche 136, qui est prise de la première collection des vases d'Hamilton, ainsi que de l'une des deux autres têtes du n.o 2 de la planche 137. Les femmes qui avaient le front trop large se servaient de cet ornement pour le rétrécir, la petitesse de cette partie du visage étant alors en elles une beauté. Il consistait en une auréole ou lame en croissant, à peu près semblable à la lune dans son demi-quartier, selon l'épithète que lui donne Aristophane, et que par conséquent il ne faut pas con-

(1) V. Meurs, *Comm. in Lycophr. ad vers.* 337.
(2) Pollux. Liv. VII. *segm.* 174.
(3) Pollux. Liv. V. *segm.* 27 et 31, et Liv. VII. *segm.* 179.
(4) *Ercol. Pitt.* Tom. III. pag. 233.

fondre avec le diadême (1). Les deux têtes sont prises d'une médaille, et présentent les portraits d'Antiochus Roi de Syrie, et de sa femme Cléopatre. Le Roi a la tête ceinte du diadême, qu'il est aisé de distinguer du *nembo*, dont celle de la Reine est parée. Le n.° 13 de la planche 137 peut donner une juste idée du *nembo*, qui y est d'une forme presque ronde et semblable à un nuage (2). Enfin le n.° 3 de la planche 137, qui est probablement la tête d'Hécube, nous offre l'image de la coiffe qui était propre aux vieilles femmes (3).

*Epingles.*

Nous avons dit, en parlant de la coiffure des jeunes filles, que leur chevelure était quelquefois roulée avec une épingle. La tête n.° 15 de la planche 136, qui est prise de la 38.e planche du I.er vol. de Willemin, a la chevelure retroussée avec une de ces épingles, assez semblables à celles dont font usage nos villageoises. Telles sont encore celles qu'on voit aux n.os 13 et 15 de la planche 137, dont le premier est pris des antiquités d'Herculanum, et dont le second a déjà été publié par Roccheggiani. L'usage de cet instrument ne se bornait pas à tenir les cheveux roulés; les femmes de service s'en servaient encore pour peigner leur maîtresse, pour partager sa chevelure en tresses et la friser. Il était du bon goût, selon Aristenète, d'avoir les cheveux frisés, pour ne laisser apercevoir qu'un petit front, qui était aussi désagréable dans une femme, qu'il était beau dans un homme de l'avoir large (4). Cependant l'aiguille de tête, cet instrument de vanité pour le beau sexe, se changea souvent dans ses mains en un instrument de cruauté et de vengeance. Pausanias racoute que, dans le désespoir de sa passion et de sa douleur à la mort d'Hyppolite,

(1) *Nimbus* ( dit Isid. 19 et 31 ) *est fascicula transversa ex auro assuta in linteo, quod est in fronte foeminarum.*

(2) V. Hesych. ad voc. Πόλος.

(3) Voyez la statue d'Hécube dans le *Museo Capitolino*. Cette femme infortunée lève au ciel des yeux effrayés à la vue de son petit-fils Astianax précipité du haut des murs de Troie. Il est à remarquer que, du tems d'Eustase, ce genre de coiffure s'appelait aussi coiffe. *οἵ ον τιγα κούφιαν* etc. *Iliad.* XII. pag. 1280.

(4) Voyez Apulée dans le passage cité ci-dessus. Quant au peigne des anciens, on peut consulter Guasco qui en parle en plusieurs endroits. Passeri ( *Gem. astrif.* N. 76 ) rapporte un verre antique avec une inscription Grecque, et avec l'image de la Vénus *pélagienne* ou *marine*, tenant en main un peigne semblable à ceux dont on se sert aujourd'hui pour la propreté de la tête.

Phèdre exhalait sa fureur contre un myrte, dans lequel elle enfonçait son aiguille de tête (1). Les femmes d'Athènes en firent un usage cruel envers un soldat, qui ayant apporté dans cette ville la nouvelle de la défaite des troupes de la république par les Eginètes, mourut des nombreuses et profondes piqures qu'elles lui firent avec leurs aiguilles de tête : évènement à la suite duquel il fut publié une loi, qui obligeait les femmes à porter leur chevelure à l'*Ionienne*, c'est-à-dire sans aiguille (2). On se servait d'aiguilles plus petites pour fixer dans la chevelure divers autres ornemens, tels que les cigales d'or et en général les perles, les pierreries et les fleurs naturelles ou artificielles (3).

(1) Les dames Romaines, qui avaient porté beaucoup plus loin que les Grecques leurs prétentions à la beauté, se servaient aussi de leurs aiguilles de tête pour punir leurs esclaves lorsqu'elles n'en étaient pas satisfaites pour leur parure. Ces infortunées devaient assister à la toilette de leur maîtresse le sein et les bras nus, pour offrir à sa mauvaise humeur le moyen de s'exercer avec plus de promptitude et d'une manière plus sensible sur ces parties tendres et délicates. Ovide, *dans son Art d'aimer*, recommande aux dames de ne pas user de cruauté envers leurs femmes de chambre, lorsque quelqu'amant assiste à leur toilette : conseil excellent, qui conviendrait parfaitement aussi à nos belles d'aujourd'hui. Le même poète, dans l'éloge qu'il fait de la chevelure de son amante, ( XIV.e élégie du I.er livre des Amours ) dit, que l'esclave qui en avait soin ne fut jamais maltraitée par elle avec l'aiguille : *Nec unquam brachia decepta saucia fecit acu.* Ces aiguilles étaient quelquefois creuses et contenaient des eaux de senteur, ou même du poison, dernière ressource du désespoir. C'est par ce moyen, selon Dion Cassius, que la célèbre Cléopatre se donna la mort.

(2) Siphilin. *in Epitom.* Pausan. Liv. I. et Hérodot. Liv. V.

(3) On trouve dans l'Anthologie Grecque plusieurs épigrammes, où sont indiquées les fleurs et les herbes *coronaires*, qui entraient dans la coiffure des femmes. Une épithète propre y caractérise même chaque fleur de la couronne, dont l'amant fesait présent à sa belle. ( V. *Méleagr. epigr. CV. Analect.* Tom. I. pag. 30. *Rufinus*, Tom. II pag 394 ) Pour se faire une idée du rafinement des anciens dans l'art de faire les couronnes, art désigné par le mot *στεφανηπλοκια*, il suffira de savoir qu'ils avaient soin d'y assortir les fleurs sous le rapport des odeurs et des couleurs. *Variari caeptum mixtura vasicolori florum, quae invicem odores, coloresque accenderet.* Plin. XXI. 3. Cette extrême délicatesse, ainsi que l'usage des fleurs artificielles eut lieu particulièrement après le siècle d'Alexandre, et depuis que les Grecs se furent laissés corrompre par le luxe Asiatique. Sous les Ptolémées, l'Egypte devint le centre du commerce des produits les plus recherchés de l'industrie Grecque, et les

Outre les différens genres de coiffure dont nous venons de parler, et qui laissaient ordinairement la tête à découvert, les femmes portaient encore un voile à peu près semblable aux écharpes de nos dames, qui leur servait à se couvrir le visage, ainsi que Valerius Flaccus nous représente Junon: *Illa sedet dejecta in lumina palla.* Les poètes ont donné à ce voile, qui était ordinairement de forme quadrangulaire, le nom de καλύπτρη, peut-être à cause de la ressemblance que sa finesse et sa transparence lui donnaient avec la toile d'araignée (1). L'usage de cet ornement devait être bien ancien: car il est dit dans le III.e livre de l'Iliade, qu'Hélène sortit du lit *couverte d'un voile blanc*, dont elle devait encore avoir le visage voilé, lorsqu'à travers la foule du peuple qui admirait sa beauté, elle s'avança vers la porte Scea. Hésione a aussi le visage couvert d'un voile blanc dans une mosaïque de la villa Albani (2), et cet ornement se retrouve quelquefois dans des statues de femme du musée Herculanum. Clément d'Alexandrie dit, que de son tems les femmes étaient dans l'usage de porter le voile couleur de pourpre; et c'est en effet celle du voile d'une femme qu'on voit à la planche XXXIII. Tom. II. de ce Musée (3). Mais lorsqu'elles devaient faire quelque voyage ou s'exposer aux rayons du soleil, elles mettaient un chapeau Thessalien, semblable aux chapeaux de paille que portent encore aujourd'hui les paysannes en Toscane et ailleurs. Sophocle introduit en scène avec cette coiffure Ismène, la plus jeune des filles d'Œdipe, que son père avait suivie de Thèbes, à Athènes (4). Les chasseuses la portaient de même; et c'est pour cela que dans un vase en marbre de la villa Albani, on la voit à Pallas qui aimait aussi la chasse.

*Voiles.*

*Chapeau.*

Mais les dames Grecques auraient craint de ne pas se rendre assez propice la Déesse de la beauté, en bornant leur ambition au soin de leur chevelure. Nous avons vu, en parlant de la toilette de Junon, que cette Déesse orna ses oreilles de *triglènes* qui brillaient

*Pendans d'oreille.*

fleurs ainsi que les herbes *coronaires* se tiraient alors d'Alexandrie, comme on les fait venir maintenant de Paris.

(1) Aesch. *Suppl.* v. 128. Euripid. *Androm.* v. 830. Winkelmann, *Storia*, Tom. I. pag. 423.

(2) Winkelm., *Monum. ant.* Num. 66.

(3) Clem. Aless. *Paedag.* Liv. II. chap. 10.

(4) *Oedip. Colon.* v. 306. Winkelm. *Storia ec.* Tom. I. 425. Tertullien *De pall.* chap. IV. num. 8, dit que les prêtresses de Cérés portaient aussi ce chapeau.

d'un éclat éblouissant. Cette sorte de parure a été d'un usage très-répandu en Grèce, et elle y avait pris diverses formes, dont Pollux et Isidore nous ont conservé les noms. Tels étaient entr'autres les *dyopes* ou pendans d'oreille à jour, les *hellobes* qui avaient la forme du *lobe*, les *élices* qui imitaient la *volute*, les *botrides* semblables à une grappe de raisin, les *cariathides* auxquelles l'art donnait diverses figures, et autres ornemens semblables. Les statues mêmes en étaient décorées, comme on le voit par celles des filles de Niobé, de la Vénus du Medicis et autres, qui ont les oreilles percées. Winckelmann parle d'une cariathide et d'une Pallas, qui ont encore des pendans d'oreille de figure ronde, et sculptés sur le marbre même (1). L'usage des ornemens de cou n'était ni moins répandu ni moins varié (2). On distinguait néanmoins dans leur nombre, les *triopes* qui étaient un collier à trois pendans, ayant presque la forme d'un œil; les *tanteuristes* dont parle Théopompe, le comique, lesquels étaient composés de pierreries qui en s'entre-choquant rendaient un petit bruit, d'où leur est venu ce nom; les *murènes*, ainsi appelés parce qu'ils étaient composés d'anneaux si finement entrelacés, qu'ils imitaient l'écaille du poisson qui porte ce nom, ou la peau des serpens; et enfin les agrafes et autres semblables (3). Pour donner à nos lecteurs une idée encore plus distincte de ces divers ornemens de tête, d'oreille et de cou, nous avons présenté à la planche 136 les figures sous les n.os 14, 19 et 20, qui sont prises d'un buste de femme du musée de Gori; à la planche 137 les figures n.° 7 (la partie qui a une tête de cygne) et n.° 8, prises l'une et l'autre des antiquités découvertes dans l'île de Cos, plus au n.° 7, la partie avec le crochet et les bijoux carrés, découverte dans les ruines d'Herculanum; et à la planche 141 les pendans d'oreilles sous les n.os 3 et 4, le premier pris d'une médaille de la ville des Opunces, et l'autre qui a été trouvé à Narbonne il n'y a pas long-tems (4). On portait aussi au bras de petits cercles ou bracelets, dont les plus recherchés étaient ceux qui avaient la forme de dragons ou de serpens, et qu'on appelait pour cette raison ὄφεις. Ce genre d'ornement se mettait tantôt à la partie supérieure du bras, et formait alors le *bracelet* pro-

*Colliers.*

*Bracelets.*

(1) *Storia etc.* Tom. I. pag. 434.
(2) Voyez Pollux, Liv. V. *segm.* 98.
(3) Isidor. Liv. XXIX. chap. 31.
(4) Willem. Pl. XXXIV. N.° 140, 141.

prement dit, et tantôt au poignet comme cela se pratique encore de nos jours: voy. à la planche 137 le n.° 14 qui est pris d'une statue du musée Herculanum, et le n.° 17 de la même planche publié par Villemin. Ces ornemens étaient pour la plupart composés de lames d'or, ou de petites chaînes du même métal tressées ensemble: quelquefois ils étaient faits d'une simple plaque formée en cercle, et s'appelaient alors στρεπτόι. On portait encore de ces sortes de cercles au dessus de la cheville du pied: usage qui était particulièrement propre aux Bacchantes, et qui s'est conservé jusqu'à nos jours parmi les femmes de l'orient. Enfin il y en avait un autre très-ancien, quoique Pline suppose d'après le silence d'Homère, qu'il n'était pas connu des Grecs lors de la guerre de Troie (1), qui était de porter des anneaux aux doigts. Les anciens écrivains en parlent comme étant déjà très-répandu dans les beaux tems de la Grèce, et les monumens en rendent un témoignage irréfragable (2). Les Grecs portaient l'anneau au petit doigt de la main gauche, dans l'opinion où l'on était alors, selon Aulugelle, que ce doigt communiquait par un nerf directement avec le cœur, qui est le siège des affections, et la partie la plus noble du corps humain (3). C'est à ce doigt qu'on le trouve en effet dans un Thésée et dans une jeune femme de la planche V. Tom. I.er des peintures d'Herculanum. Mais à mesure que le luxe fit des progrès, le nombre de ces anneaux augmenta au point qu'on en portait

*Anneaux.*

(1) Liv. XXIII. chap. 1. Le premier à porter l'anneau aurait été Prométhée, d'après ce qui est dit dans la Mythologie, savoir; qu'ayant averti Jupiter de ne point approcher de Thétis, s'il ne voulait pas être détrôné par l'enfant qui naîtrait de cette union, il en obtint pour récompense d'être détaché du Caucase, à condition qu'il porterait toujours au doigt, en témoignage de son supplice, un annean de fer avec un petit morceau du roc auquel il avait été enchaîné.

Les anciens se servaient encore de l'anneau pour apposer le sceau sur leurs coffres, sur leurs lettres et sur tout ce dont ils voulaient garantir la sûreté. Quint-Curce dit qu'Alexandre cachetait avec son anneau les lettres qu'il écrivait en Europe, et avec celui de Darius celles qu'il adressait aux Perses. On donnait même aux ambassadeurs, au dire de Pline, un anneau comme signe authentique de leur mission.

(2) Voyez les Musées et surtout celui d'Herculanum *Pitt.* Tom. I. pl. V. et Tom. III. pag. 74 N. (6). Voyez aussi Kircmann. *De ann.* chap. II.

(3) *Veteres Graecos annulum habuisse in digito sinistrae manus, qui minimo est proximus, etc.* Aul. Gel Liv. X. chap. 10.

à tous les doigts et même à toutes les phalanges de chaque doigt, ce dont se plaignait Tertullien comme d'une marque de mollesse dans ses contemporains. Nous avons rapporté encore à la planche 137 deux autres anneaux sous les n.os 10 et 11, dont le premier a été trouvé dans des excavations faites à l'île de Cos: le second appartient au musée d'Herculanum. Aux objets composant la parure de la tête et du sein dans les femmes, il faut encore ajouter les petits ornemens sous les n.os 9 et 12 de la même planche, qui sont pris de la 35.e, de Villemin.

*Fard.* Dès les tems les plus reculés, les femmes avaient fait de grands progrès dans l'art de conserver les charmes du visage et de remédier aux défauts de la nature. Ce n'est pas à dire pour cela cependant, que les dames Grecque eussent porté la *cosmétique* à un aussi haut degré de rafinement que les Romaines le firent depuis; mais pourtant elles connaissaient plusieurs recettes pour se farder les joues. Outre la céruse, dont l'usage est très-ancien chez les orientaux, elles se servaient aussi de l'*œsipum*, espèce de pommade qui se fesait avec le suint de la laine des brebis d'Athènes (1), et qui, employée avec du miel de Corse, passait pour avoir la propriété d'enlever les taches de la figure (2). Les dames Grecques ainsi que les Romaines ne croyaient pas qu'on pût être belle sans avoir les sourcils noirs (3).

*Teinture des sourcils.* Pour se les rendre tels, elles fesaient usage d'une poudre appelée *stimmi* faite avec une préparation de plomb, dont se servent encore les belles de l'orient. Mais les dents étaient particulièrement l'objet de la sollicitude des Dames Grecques. La renommée a rendu célèbre le *mastice* de l'île de Chio, qu'elles mâchaient tous les matins pour se préserver les dents de la carie et les empêcher de se gâter (4). On regardait comme un spécifique des plus efficaces pour

(1) Aristoph. *in Nubib.* Tertull. *De cultu feminar.* Liv. I. Voyez les Commentaires d'Esichius, Tom. II. pag. 734.

(2) Quant au fard dont les femmes fesaient anciennement usage, il faut voir Eubule dans Athénée, XIII. 1, pag. 557, et Lucien *Amor.* 39, outre Pétrone, Térence, Ovide et autres Latins.

(3) *Fischer* dans ses commentaires sur Anacréon XXVIII. 16 a recueilli les témoignages des anciens sur cet usage. Voy. aussi *Junius de Pictura Veterum*, III. 9. Les femmes Grecques ont conservé de nos jours cette prédilection pour les sourcils noirs comme nous le verrons.

(4) Le mot *μαςτίχη* dérivé de *μαστίξειν*, d'où dérive aussi celui de *maxilla*, mâchoire, prouve assez qu'on était dans l'usage de mâcher de

en conserver la blancheur l'urine d'enfant, dans laquelle on mettait de la pierre ponce réduite en poudre très-fine (1). Mais toutes ces précautions ne pouvaient pas empêcher qu'une maladie, ou le tems ce funeste ennemi de toute beauté, n'altérât ou même ne fît disparaître tout-à-fait ce bel ornement. Dans ce cas on avait recours aux dents artificielles ou postiches, dont l'usage date d'une si haute antiquité, qu'il serait impossible de déterminer l'époque de son origine (2). Les femmes prenaient en outre un soin particulier de leurs doigts et de leurs ongles. Et en effet ce n'est pas sans raison, que, parmi les trente beautés qui, au dire de Nevizano, se fesaient remarquer dans Hélène la plus belle des mortelles, on citait un beau doigt et un bel ongle. De toutes les Déesses, c'était Minerve qui avait la plus belle main, et Diane le plus beau doigt (3). Les dames Grecques et Romaines fe-

*Dents artificielles.*

*Soin des doigt et des ongles.*

cette substance dès les tems les plus reculés. Les hommes s'en servaient ainsi que les femmes pour conserver la blancheur de leurs dents, comme on peut le voir dans Clément d'Alexandrie, *Paedagog.* III., pag. 251. D. L'île de Chio fournit encore aujourd'hui une grande quantité de grains de *mastice*, qui se porte en tribut à Constantinople, où les femmes en tiennent presque toujours dans leur bouche, pour se rendre les dents blanches et l'haleine douce. Les cure-dents des Grecs et des Romains étaient faits de préférence avec le bois de l'arbre à *mastice*. La ville de Linternum était devenue fameuse par la culture de ce végétal. V. Ovid. *Métam.* XV. 714.

(1) L'urine chez les anciens était pour les dents le spécifique le moins coûteux. Cependant on supposait une vertu particulière à celle des enfans (Nonn. *Epitom.* chap. 112), et on lui attribuait généralement des effets merveilleux. Pline en parle en plusieurs endroits, et en particulier dans le XXII.e livre chap. 21 §. 30, où il dit que *urina pueri impubis, quae ventri illita mulierum, ne rugosus fiat, praestare dicitur.*

(2) Les lois les plus anciennes des Romains, c'est-à-dire celles des douze tables, parlent de morts qui avaient dans la bouche des dents d'ivoire attahées avec des fils d'or (Cic. *De legib.* II. 24). Ces lois défendaient de laisser sur les cadavres aucun objet en or, excepté celui des dents postiches. L'usage de ces sortes de dents était très-commun du tems de Martial. Tischbein assure qu'on a découvert en Italie un tombeau, où il y avait quelques vases Grecs, et sept dents attachées ensemble avec des fils d'or.

(3) On peut consulter Rufin au sujet de la belle main de Minerve, *Analect.* Tom. II. pag. 394 et ailleurs, et sur les doigts de Diane le passage des *Catalletti* cité par Junius, *de Pict. veter.* III. 9. pag. 262.

saient grand cas d'un doigt long, qui allait en s'arrondissant vers le bout (1): à quoi il faut ajouter un ongle régulier, bien propre, brillant et d'un doux incarnat (2). L'auteur de l'*art d'aimer* n'oublie pas de donner encore à ses élèves quelques préceptes à ce sujet: *que celle qui a les doigts gras et les ongles raboteux accompagne ses paroles de peu de gestes* (3). Ce passage nous explique la raison pour laquelle on attachait tant de prix à la beauté des doigts et des ongles. Les Grecs accompagnaient leurs discours de tant de gestes, qu'ils en avaient fait un art connu sous le nom de *chyronomie*, au moyen duquel ils pouvaient se faire entendre par le mouvement des doigts sans ouvrir la bouche. Rien n'était par conséquent plus naturel que le soin qu'ils prenaient d'embellir leurs doigts jusqu'au bout des ongles, surtout avant l'usage des gants si heureusement imaginé pour cacher les défauts des mains (4). Ainsi la mode n'avait

(1) Lucien, dans la description qu'il fait des beautés de Panthée (*Des images*) parle des extrémités de ses mains et de la belle proportion de la paume, ainsi que de ses doigts affilés et arrondis vers le bout. Voyez aussi Properce, liv. II *El.* 2 et Philostrate, *Icon.* II.

(2) Tels étaient les jolis ongles de Cinthie, dont Properce (III. *El.* 8) désirait avoir une empreinte sur le visage. La pierre précieuse appelée onix, du mot *ὄνυξ*, qui signifie *ongle*, a pris son nom du brillant incarnat que vantait Philostrates (*Heroid.* chap. 15) dans les ongles de Paris.

Il était du bon ton chez les riches et les élégans parmi les anciens, de ne pas se couper les ongles soi-même, et de se servir pour cela d'esclaves qui tenaient lieu pour ainsi dire de barbiers. Nous avons observé ailleurs, que les anciens ne connaissaient point l'usage des ciseaux, et ils satisfesaient au besoin de tenir leurs ongles propres et courts au moyen d'un petit couteau, ou d'une petite tenaille d'argent. L'emploi de ce couteau à cet usage nous est attesté par Plutarque, qui dit, dans la vie de Brutus, que Porcia s'en servit pour se percer le sein. Horace a dit aussi, *Epistolar.* Liv. I 7 dit:

*Cultello proprios purgantem leniter ungues.*

(3) Liv. III., 275 et I. 521 :

*Exiguo signet gestu, quodcunque loquetur,*
*Cui digiti pingues, et scaber unguis erit.*

(4) Les gants, que nos dames ne quittent pas même à table, sont une invention des pays septentrionaux, d'où l'usage s'en est répandu dans le midi de l'Europe. Chez les Grecs et les Romains, il n'y avait que les

au tems dont nous parlons, pas moins d'autels qu'elle en a de nos jours, et sur lesquels on brûlait le même encens.

Mais nous n'en finirions pas si nous voulions entrer dans le détail de tous les artifices qu'exigeait de la part des femmes le soin de leur parure et l'attirail de leur toilette. Lucien, dans son Dialogue des *Amours*, fait une élégante description de la coqueterie des femmes, qui, à peine sorties du lit, se retiraient aussitôt dans leur cabinet de toilette, pour se mettre le fard et les premiers apprêts de la parure avant d'avoir été vues de personne : à l'effet de quoi il fait mention des *cuvettes d'argent*, *des aiguières*, *des miroirs*, *et d'une multitude de phioles et de flacons pleins de toutes sortes de drogues*, *et tels qu'on en peut trouver dans une apothicairerie*, *pour nétoyer les dents et teindre les sourcils en noir.* C'est pour cette raison qu'à Athènes la toilette des femmes formait un objet d'économie publique, et était soumise à l'inspection de certains magistrats appelés *Gynéconomes*, lesquels avaient le droit d'infliger une amende aux femmes, qui montraient trop de négligence ou de l'indécence dans leur habillement lorsqu'elles sortaient en public; et leur sentence s'écrivait sur un platane dans le Céramique (1). Les phioles et les flacons servaient pour les huiles, les essences et les parfums, qui étaient d'autant de qualités qu'il y avait de parties du corps auxquelles elles étaient destinées. C'est ce qu'Antiphane le comique, cité par Athénée, nous apprend dans ce passage de ses *Toricies* : *Elle se parfume*, *mais de quelle manière ? Les pieds et les mains avec des essences de l'Egypte dans un bassin incrusté d'or ; les joues et le sein avec des essences de Phénicie*; *les cheveux avec la marjolaine*; *les genoux et le cou avec le serpolet* (2). Plaute, *dans ses Spectres* (3), fait ainsi parler la courtisanne *Philématión* à sa femme de chambre: *Scafa*, *qu'on m'apporte aussitôt mon miroir*, *et la boîte où je tiens mes bijoux*, *pour que je me trouve parée et prête à recevoir mon cher Philolaque lorsqu'il arrivera . . . . en attendant mets-moi le fard.* Scafa lui ré-

*Vases et autres ustensiles pour la toilette.*

acteurs tragiques qui portassent des espéces de gants. V. Boettiger. *Les Furies* et *Toilette de anc. Rom.* Les agriculteurs fesaient aussi usage d'une sorte de gants, comme nous l'avons vu dans le *costume des tems héroïques.*

(1) Poll. Liv. VIII. chap. 9.

(2) Athén. Liv. XIII. chap. 1, et Liv. XV. pag. 689.

(3) Act. I. sc. III.

pond : *Non pas, s'il te plait : je trouve en toi je ne sais quoi d'étrange, que de vouloir ajouter de nouvelles couleurs au plus bel ouvrage que la nature ait fait. A ton âge, un visage comme le tien n'a pas besoin du pinceau, non plus que de la céruse, du vermillion ni autre drogue semblable : prends conseil de ton miroir.*

Miroir. Le miroir tenait en effet le premier rang parmi les divers objets composant la toilette des femmes. C'était, comme le dit Ovide, l'ami le plus sincère des femmes et leur meilleur conseiller : c'est pour cela qu'on en a fait l'enseigne particulière de Vénus, et de l'Aurore qu'on a quelquefois confondue avec cette Déesse, ainsi que d'Iris, qui, au dire d'Eustase, avait, par la beauté de ses couleurs, des rapports et même une certaine familiarité avec la charmante mère des Amours (1). Callimaque dit que, dans leur dispute pour le prix de la beauté devant Pâris, Pallas et Junon ne se regardèrent point dans le miroir; mais que pour *Vénus*, *elle prit le miroir d'un métal luisant, et arrangea soigneusement sa chevelure.* Il y avait de ces miroirs qui étaient planes ou concaves, et d'autres circulaires ou elliptiques : c'est ce qui a fait trouver si neuve et si plaisante, dans les *Nuées* d'Aristophane, l'idée de ce débiteur qui voulait renfermer la lune dans l'étui d'un miroir pour ne pas payer celles de ses dettes, dont l'échéance tombait au premier du mois, qui se réglait sur les jours da la lune. Les miroirs les plus anciens furent en cuivre : ce qui fait dire à Eschile dans Stobée : *Le cuivre est le miroir du visage, comme le vin l'est du cœur.* On en fit ensuite de cuivre mêlé avec l'étain; et ceux de Brindes, de cette qualité, étaient les plus estimés. Enfin on en fit d'or, d'argent et de laiton (2). Les boucliers mêmes, les patères et les

(1) Eustaz. *Iliad.* V. pag. 555. Callim. Hym. ad Pallad. v. 17 et 21 Voyez les commentaires de Spanhemius sur ce passage.

(2) Pline, au sujet des différentes matières dont on fesait des miroirs, dit : ( Liv. XXXIII. chap. 9, et XXXIV. chap. 17, et au liv. XXXVI. chap. 26 ), que c'est à Sidon qu'on fit les premiers miroirs de verre ; et XXXVII. chap 7, il parle de miroirs en escarboucles et en émeraudes. Euripide, *Hec.*, v. 925, et *Troad.* v. 1107, donne aux femmes de Troie des *miroirs d'or. Elian.*, XII, 58 fait mention de miroirs de même métal, dont on se servait en Grèce dès les tems de Diogène. On connaissait aussi très-anciennement l'usage des miroirs en *laiton*, qui était, selon Virgile, *Aen.* XII. 86, un métal blanc, lequel travaillé, au dire des Scoliastes d'Hésiode, avec un mélange de terre cadmie, prenait la couleur de l'or.

bassins servaient de miroir, comme le démontre clairement Spanhemius dans l'hymne de Callimaque sur les bains de Pallas (1). Nous avons présenté sous les n.os 17 et 18 de la planche 136 deux miroirs qui sont pris, l'un de la seconde collecion des vases d'Hamilton, et l'autre des peintures d'Herculanum.

*Habillement du corps.*

Après la parure de la tête venait l'habillement des autres parties du corps. « A quel excès, dit Willemin, d'après Athénée, la plupart des femmes de l'antiquité n'ont-elles pas porté le luxe? Elles se mettaient sur la tête une couronne très-haute, et des sandales aux pieds: de grands anneaux étaient suspendus à leurs oreilles, et la partie de leur tunique, depuis l'épaule jusqu'aux mains, n'était pas cousue, mais attachée par une rangée d'agrafes en or et en argent „. Tel était anciennement l'habillement des femmes (2). Voici maintenant celui des Athéniennes, d'après la description qu'en fait Aristophane. *Calonique*, dans la comédie intitulée la *Lysistrate*, parle ainsi de ses compagnes: *Que peuvent faire les femmes de grand ou de réfléchi? Rester assises, brillantes de fard et vêtues de la* crocata (3), *bien peignées et bien parées. A quoi peuvent servir les tuniques cimbériques* (4), *les ortostadies* (5), *les péribaridies* (6), *les souliers précieux, l'ancuse* (7), *et les tuniques transparentes?* Le même poète, dans les *Tesmofores* ou *Fêtes de Cérès*, nous donne d'autres notions sur l'habillement des Athéniennes, en fesant parler *Agathon* avec *Mnésiloque et Euripide* qui s'habillent en femmes. Euripid. *Que m'apprêtes-tu là . . . .?* Agat. *Prends cette* crocata, *et mets la . . . . . prends le* strophium (8) . . . . . Mnes. *Mets-moi maintenant les* peryscelydes (9) . . . . . Euripid. *Il faut en outre un cécriphale et une mî-*

(1) V. Mus. Hercol. *Pitt.* Tom. V. pag. 119. N. (4).

(2) Voyez Willemin, *Choix de Costumes etc.* Tom. I. pag. 78 et suiv.

(3) Tunique de couleur de safran.

(4) Petites tuniques transparentes, selon Pollux, Liv. VII. chap. 13.

(5) Tuniques droites et sans ceinture. Poll. *ibid.*

(6) Espèce de chaussure de femme, selon Esichius.

(7) Espèce d'herbe, dont les femmes se servaient pour se teindre le visage.

(8) Riche ceinture qui se mettait au dessous du sein et par dessus les vêtemens.

(9) Ornement que les femmes se mettaient aux jambes, pour se donner de la grâce en marchant. (Isidor. Liv. XIX. chap. 31). Pollux,

*tre*. . . . . Agat. *Voici ma coiffe de nuit*. . . . . Euripid. *Donne-moi l'encycle* (1). . . . . Agat *Prends le sur mon lit*. . . . . Eurip. *Il me faut des souliers* . . . . Agat. *Prends les miens* . . . . *Ne les aimes-tu pas larges?* Après la description qu'il fait du traitement cruel que les femmes d'Athènes, comme nous l'avons rapporté plus haut, exercèrent envers le malheureux soldat qui était échappé à la défaite des Athéniens par les habitans d'Egine et d'Argos, Hérodote ajoute; *l'atrocité de cette action parut aux Athéniens plus déplorable que leur défaite même*; *et ne sachant quelle punition infliger à leurs femmes*, *il les obligèrent à prendre l'habillement Ionien au lieu du Dorien quelles portaient auparavant*, *et qui était semblable à celui des Corinthiennes. Cet habillement fut donc transformé en une tunique de lin*, *pour leur rendre inutile l'usage des agrafes* (2).

Liv. V. chap. 16 dit que les *perischelides* étaient de petits cercles qu'on se mettait autour de la jambe. Il ne parait pas qu'à cette époque même les anciens connussent l'usage des bas proprement dits. Les vieillards, les infirmes et les gens d'une santé délicate portaient seuls quelques bandages, qui leur tenaient lieu de cette chaussure.

Les Grecs appelaient *δράκοντα* le bandeau, que les femmes roulaient autour de leurs jambes jusqu'au pied en spirale ou en forme de *serpent*, d'où il prit son nom. Kuster rapporte deux épigrammes de l'*Anthologie*, où il est parlé du *bandeau bien serpentant*, *ornement en or des jambes délicates*.

(1) La même que le *ciclas*, qui était une petite tunique circulaire Clem. Aless. *Paed.* XII. pag. 210.

(2) Ces tuniques avaient des manches, mais les robes des Doriennes n'en avaient pas; elles se mettaient sur les épaules et se serraient par devant avec des agrafes. Minerve, dans le V.e livre de l'Iliade, se moque de Vénus pour avoir été blessée à une main par Dioméde, et attribue cette blessure à l'agrafe d'une Grecque, que cette Déesse avait peut-être essayé envain d'engager dans les liens de l'amour avec quelque Troyen. Il ne sera pas inutile de rapporter ce qu'a dit un Scoliaste, selon Silburgius, sur ce mot de Clément d'Alexandrie (*Paedag.* Liv. II. pag. 258). *Ce bras est beau*, *mais il n'est pas public*. « Les femmes de Sparte portaient des tuniques sans manches, de manière qu'elles montraient leurs « bras jusques aux épaules, comme on le voit dans les anciennes statues « de femmes . . . . . On disait de celles qui portaient ce vêtement sans « manches qu'elles *doriénisaient*, parce que les Spartiates étaient Doriennes, et de celles qui portaient un vêtement avec des manches qu'elles « *ionisaient*, c'est-à-dire qu'elles étaient habillées à l'Ionienne: telles « étaient les Athéniennes; d'où l'on voit que les Athéniens étaient ap-

*Mais puisqu'il faut dire la vérité, ce vêtement n'était pas Ionien, mais Carien dans son origine, toutes les Grecques étant anciennement habillées à la Dorienne. On prétend qu'après cet évènement les Argiens et les Eginètes voulurent que leurs femmes portassent des agrafes une fois et demie plus grandes qu'elles ne l'étaient ordinairement* (1). Nous terminerons cet article sur la toilette des Athéniennes par ce fragment d'Elien qui est très-curieux. *Y eut-il jamais un plus bel exemple de modestie et de simplicité? Quant à moi je n'en connais point. Je parle de la femme de Phocion. Elle n'avait d'autre vêtement que le manteau de son époux* (2); *elle n'avait besoin ni de la robe couleur de safran, ni des étoffes qui se fabriquent à Tarente* (3), *ni du manteau qui s'attache avec l'anaboladion* (4), *ni du vêtement rond, ni de réseau, ni de voile ou de coiffe couleur de feu, ni de petites tuniques teintes; elle se montrait enveloppée de sa seule modestie, et formait son ajustement de tout ce qu'on lui présentait* (5).

*Habillement des femmes de Sparte.*

Nous passerons de l'habillement des Athéniennes à celui des autres femmes de la Grèce. Les femmes de Sparte portaient une tunique courte et ouverte d'un côté, qui leur laissait voir les cuisses: motif pour lequel les poètes donnaient aux jeunes filles de Sparte le nom de *fenomerides*, *montrant-les-cuisses.* Plutarque ajoute, que de cet usage les poètes prenaient sujet de leur reprocher *d'aimer les hommes éperduement*, comme le fait Euripide en disant: *Elles abandonnent leurs maisons pour se trouver avec les jeunes gens, et vont les cuisses nues avec leur peplum flottant.* Et en effet,

« pelés Ioniens. Les Spartiates le fesaient pour donner à leurs femmes « un air mâle, et les Athéniens pour rendre les leurs plus délicates ». Larcher. *Hérod.* Tom IV. pag. 337. N. (230).

(1) *Hérod.* Liv V. § 67 et 68.

(2) Les femmes Grecques portaient quelquefois le manteau de leurs maris, comme on le voit par ce passage d'Elien ( Liv. VII. chap. 9 ). *Xantippe dédaignant de prendre le manteau de son époux, Socrate lui dit: tu sors donc moins pour voir que pour être vue.*

(3) L'auteur fait allusion au *tarantenidione*, robe transparente qui prit son nom des Tarantins, chez lesquels elle était à la mode. *Poll.* Liv. VII. chap. 17.

(4) Isidore ( liv. XIX. chap. 26 ) dit que l'*anaboladione* était une espèce d'écharpe, dont les femmes se couvraient les épaules.

(5) *Var. Histor.* Liv. VII chap. 9.

ajoute-t-il, *leur tunique n'était point cousue par le bas, ce qui fesait qu'elle s'ouvrait en marchant, et laissait voir à nu toute la cuisse. C'est pour cela aussi qu'on les accusait d'être trop hardies, et surtout d'affecter un certain air viril sur leurs maris, vu la faculté qu'elles avaient de gouverner la maison comme il leur plaisait, d'exposer même leur opinion sur les affaires publiques, et de discourir sur les affaires les plus importantes* (1). Le même auteur raconte dans ses *Apophtegmes des Lacédémoniens*, qu'un jour on demanda à Carilas pourquoi à Sparte les femmes ne sortaient jamais sans voile, et les filles n'en portaient jamais. « C'est, répondit-il, que les filles ont besoin de trouver un mari, et les femmes de conserver celui qu'elles ont „. Lucien, dans son *Lucius* ou *Asinus*, en parlant d'une femme d'Hipate ville de la Thessalie, s'exprime ainsi : « Son port et sa suite annoncent une femme d'un haut rang; elle porte des vêtemens avec des broderies en fleurs et une quantité d'ornemens en or, et est suivie d'un grand nombre de femmes „. Théocrite, dans sa XV.e Idylle, parle ainsi de l'habillement des Syracusaines dans la description qu'il fait des fêtes d'Adonis: *Apporte-moi mon ampechonion* (2) *et ma tolia*, dit Prassinoé à sa femme de chambre, *et mets le moi avec grâce*; et plus bas à son ami Gorgos, avec lequel elle se trouve dans la foule des gens venus à la fête: *Malheureuse*, s'écrie-t-elle, *mon petit teristre* (3) *est déjà déchiré en deux . . . . mon ami, je t'en conjure au nom de Jupiter, aye pitié de mon ampechonion.*

*Habillement des Syracusaines.*

*Autres vêtemens.*

Outre ces vêtemens, les auteurs font mention de beaucoup d'autres, dont Villemin a formé une espèce de catalogue. Nous nous bornerons à indiquer ici les principaux. Tels sont le *peplum*, le *xistum*, le *zomum*, la *symetria*, la *podera*, les *pentectene*, le *catastictum*, le *schistum* et la *catonaca*. Le *peplum*, selon Eustaze (4), était un vêtement qui enveloppait l'épaule gauche devant et derrière, et dont les deux ailes se réunissant sur le côté gauche, laissaient à décou-

(1) Plut. *Parallèle de Licurgue et de Numa.* Voyez ce que nous avons dit de l'habillement des danseurs. *Danse*, pag. 784.

(2) Petite robe légère qui se jetait autour du corps comme une espèce de manteau. *Poll.* Liv. VII. chap. 13.

(3) On donnait quelquefois le nom de *téristre* à un grande voile, qui s'attachait sur la tête, et retombait le long du dos.

On peut voir aussi l'*Epidicum* de Plaute II.e Acte 2.e scè. où il est parlé du luxe et du rafinement des dames dans leur vêtement.

(4) *Odiss.* Liv XVIII. pag. 1847.

vert la main et l'épaule droite. Sophocle dit que le *peplum* était un voile ou habillement de femme, qui ne se vêtait pas et ne fesait que s'agraffer (1). Homère rapporte dans le XVII.e livre de l'Odyssée, qu'Antinous fit présent à Pénélope d'un *peplum* grand, magnifique, varié et garni de douze agraffes d'or avec leurs chapes flexibles. Le *xistum* était un vêtement qui pouvait servir de tunique et de manteau. Le *zomum* était une robe à franges, que portaient ordinairement les vieilles femmes, comme nous l'apprend Ménandre dans sa *Rapizomèna*. On donnait le nom de *symetria* à une longue tunique, qui descendait jusqu'aux talons avec un bord en pourpre. La *podera* consistait en une riche tunique de lin, à l'usage des Athéniennes et des Ioniennes (2). Les *pentectene* étaient de petites tuniques, bordées en pourpre et entrelacées de cinq rayons. Esichius ajoute que les *pentectene* étaient toutes découpées à dents de scie. On appelait *catastictum*, et *zoota* ou *zodiota* une tunique ornée de broderies d'animaux ou de fleurs entrelacées avec les premiers. Le *schistum* était une tunique fendue ou ouverte, qui s'attachait aux épaules avec des agrafes. Enfin la *catonaca*, selon Suidas, était une tunique qui descendait jusqu'au genou, et qui avait une peau cousue tout à l'entour par le bas. C'était l'habillement des femmes esclaves (3).

*Garnitures des vêtemens.*

Les vêtemens étaient garnis de bandelettes ou de franges, qui étaient aussi de diverses sortes, et dont Pollux fait de même l'énumération. On appelait *parife* une frange avec un bord en pourpre qui se voyait des deux côtés. Le *périleucum* était un tissu ordinairement en pourpre, avec un bord blanc. On appelait *méandre* une sorte de parure double avec des bandelettes de pourpre en zigzag, qui se mettait par dessus l'habillement (4). Mais dans tout ce qui tient

(1) *Trachin.* v. 934, et Homére, *Iliad.* v. 734. Pollux *end. cit.* dit que pour se convaincre que le *peplum* était un voile, il suffit de jeter les yeux sur le *peplum* de Minerve.

(2) Suidas dit que la *podera* est une tunique qui descend jusqu'aux pieds. Cependant on donnait aussi ce nom à la bande de pourpre qui se cousait au bout des tuniques.

(3) Sur tous ces différentes espéces de vêtemens on peut consulter Pollux, liv. VII. chap. 13, 16 et 22.

(4) Selon Festus, le *méandre* était un genre de peinture, ainsi appelé à cause de sa ressemblance avec les sinuosités du fleuve de ce nom.

à l'habillement des femmes, rien n'est autant vanté par les écrivains que les ceintures. Il y en avait de deux sortes, qui se mettaient, les unes sur la peau nue, et les autres par dessus les vêtemens. Les premières étaient en outre de deux espèces, l'une pour les hanches et l'autre pour la poitrine. A la première espèce appartient la fameuse ceinture de Vénus, dont nous avons parlé à la toilette de Junon, et à la seconde celui dont parle le voluptueux Anacréon dans sa XX.e ode. Cette seconde espèce s'appelait aussi *tenia*, et portait le nom du *stetodesmone* du tems de Pollux. On mettait par dessus les vêtemens le *strophium*, la *zona* et l'*anamascalisterum*. Le *strophium* était une ceinture d'or, ornée quelquefois de bijoux, qui se mettait au dessous du sein (1). La *zona* était la ceinture du ventre, et l'*anamascalisterum*, une autre ceinture qui se plaçait sous les aisselles (2). Winckelmann observe, que dans les statues où elle est représentée entièrement vêtue, Vénus a toujours deux ceintures, le *strophium* qui lui ceint la poitrine, et la *zona* qui lui serre les hanches. Cette seconde ceinture ne servait pas seulement d'ornement, mais encore à relever la tunique pour rendre la demarche plus libre (3): ce dont on trouve beaucoup d'exemples dans les monumens (4).

*Ceintures.*

Nous voici enfin à la dernière partie de l'habillement des femmes, c'est-à-dire à la chaussure, et nous allons voir qu'elle n'était

*Chaussure.*

Cet ornement était usité chez presque tous les peuples. Virgile en parle dans le V.e livre de l'Enéide, v. 251.

*Victori chlamydem auratam, quam plurima circum*
*Purpura Maeandro duplici Meliboea cucurrit.*

(1) Isidor. Liv. XIX. chap. 33.

(2) Pollux. Liv. VII. chap 22.

(3) Winckelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 412, si l'on veut consulter les notes de l'illustre Fea, et *Monum. ant. inéd.* Par. I. chap. 12, pag. 37.

(4) Nous avons particulièrement suivi Pollux dans la nomenclature de ces vêtemens, comme dans celle des diverses espèces de coiffure. Mais on donnait encore aux unes et aux autres, selon les différens peuples ou dialectes, d'autres dénominations, dont il serait aussi fastidieux que difficile de faire le catalogue. Les figures que nous présenterons serviront d'explication à tous ces noms, dont la signification dénotait toujours un même vêtement.

pas moins recherchée ni moins élégante que le reste (1). Les dames Grecques aimaient ainsi que les Romaines à se donner une taille élevée, sans doute par un effet des la manie qu'ont toujours eue les femmes, de vouloir en tout surpasser les hommes. Dans cette vue elles portaient des pantoufles de liège, et des souliers qui avaient une semelle très-épaisse. Mais toutes n'avaient pas la majesté de la taille de Junon, ni l'élégance de celle de Diane. Il y en avait au contraire beaucoup de petites, comme on en voit encore parmi les Grecs modernes. Envain leurs adorateurs allaient leur répétant sans cesse pour les consoler, qu'elles étaient pétries de grâces et d'esprit (2); elles ne laissaient pas de recourir à tous les moyens imaginables pour suppléer à ce que la nature leur avait refusé et paraître grandes. Pollux ne compte pas moins de vingt-deux espèces de chaussures de femmes, qu'on peut diviser en deux classes, savoir; celles qui couvraient tout le pied jusqu'à la cheville, et celles qui n'étant composées que d'une simple semelle, s'attachaient au dessus du pied avec des rubans ou des courroies. Ces dernières se partageaient en deux autres espèces, dont chacune avait encore ses subdivisions. La première consistait en pantoufles légères, dont les femmes fesaient usage dans leurs appartemens, ou lorsqu'elles allaient faire visite à quelqu'une de leurs amies, et dans ce dernier cas elle se les fesaient porter derrière elles par quelques esclaves dans une petite boite appelée σανδαλοθήκη, précisément parce qu'on donnait le nom de *sandales* à cette espèce de chaussure (3). Sandales. Et en effet, les dames Grecques n'ayant pas comme les nôtres aujourd'hui la commodité de la voiture, il fallait bien qu'elles eussent quelqu'un pour porter leurs souliers de parure lorsqu'elles sortaient de chez elles. Ces esclaves leur mettaient ces souliers à l'entrée de la maison où elles allaient: car ceux qu'elles portaient dans leurs maisons n'avaient qu'une semelle mince comme nos pantoufles, et

(1) Elien XIII. 33, rapporte un fait curieux de la courtisanne Rhodope, dont un aigle ayant pris un des souliers, pendant qu'elle était au bain, et l'ayant porté à Psammétique Roi d'Egypte, ce monarque jugeant à l'élégance et à la délicatesse de cette chaussure de la beauté de celle qui la portait, la fit chercher par toute l'Egypte, et l'ayant trouvée il l'épousa.

(2) Lucrèce, Liv. IV. v. 1456. *Parvola*, *pumilio*, *Χαριτόϊα*, *tota merum sal.*

(3) Pollux, VII. *segm.* 87, et X. *segm.* 50, nous a conservé un fragment de Ménandre, où il est parlé d'une *sandaloteca* en or.

elles en avaient d'autres pour aller dans les rues. La seconde espèce comprenait les souliers forts, appelés κρηπῖδες, *crepides*, dont les deux sexes se servaient pour la marche, et qui s'attachaient soigneusement autour du pied. Ceux des hommes étaient en outre garnis de clous, pour les rendre plus solides, et pour qu'ils durassent davantage (1); mais les femmes voulaient dans les leurs de l'élégance et de la légèreté. Les souliers quelles mettaient pour paraître plus grandes avaient quatre semelles, qui étaient en liège (2). Ceux appelés à la *tyrrhénienne*, peut-être parce que l'usage en était passé de la Tyrrhénie en Grèce, avaient acquis beaucoup de célébrité, depuis que Phidias avait donné cette chaussure à sa Minerve colossale du Parthénon. On prétend que c'est de ce genre de chaussure qu'Eschile prit l'idée de celle qu'il introduisit sur la scène, et qui emprunta du dialecte Crétois le nom de *cothurne* (3). On voit encore sur un sarcophage du musée Capitolin une Muse tragique avec cette chaussure, dont la semelle présente plusieurs lignes indiquant les diverses parties qui la composent (4). La mode d'une haute chaussure, pourvu cependant qu'elle n'outrepasse pas certaines limites, est sans

Crepides.

Cothurnes.

(1) Il y avait en Grèce une classe de cordonniers, qu'on appelait ἡλοκόποι, *metteurs de clous*. Les jeunes élégans affectaient de ne point porter de clous à leurs souliers. (Casaub. *ad Theophrast.* pag. 50-60 *edent. Fischer.*). Toute l'armée d'Antiochus portait des clous d'or massif à ses souliers. *Valer. Mass* IX. 14. *Aelian. Var. Hist.* IX. 3.

(2) Voyez Pollux IV. *segm.* 92, et les interprètes d'Esichius, tom. II. 1435, 16. Les quatre semelles dont chacune avait un doigt d'épaisseur semblent être coupées séparément comme des tablettes, puis jointes ensemble avec du gluten. V. Winckelmann, *Storia etc.* Tom. I. pag. 426.

(3) Le *cothurne* différait des *sandales* en ce qu'il couvrait entièrement le pied même par dessus, et qu'on pouvait le changer de pied comme nos souliers ordinaires. C'est pour cela qu'on donnait le nom de *cothurnes* aux hommes inconstans qui changent selon les circonstances, et que nous appelons *girouettes*. (V. Morus, *Examen quorund. locor. Xenophontis Hellenicor.* pag. XXXI.). Mais les *tyrrhéniens* proprement dits s'attachaient seulement aux doigts des pieds et au bas de la jambe avec des rubans ou des courroies.

(4) Denis tyran de Syracuse fit usage de cothurnes tyrrhéniens pour un divertissement cruel auquel il voulait faire servir des jeunes filles de la Locride. Les ayant fait introduire nues dans la salle où il était assis à un banquet splendide, il fit lâcher des colombes, aprés lesquelles elles devaient courir pour les attraper. Pour cela il leur fit prendre des cothur-

contredit bien plus raisonnable que celle de nos souliers plats, qui, dans les tems de pluie ne peuvent nous garantir de l'humidité. Les anciens voulaient des vêtemens avec lesquels ils pussent se mouvoir librement, et surtout des souliers qui ne les gênassent pas pour marcher (1).

*Moyens qu'employaient les femmes pour cacher leurs défauts.*

Après avoir recueilli sur cette matière les suffrages des écrivains, nous allons interroger les monumens, et présenter à l'œil de nos lecteurs la forme de tous les vêtemens dont nous venons de parler. Mais avant tout nous croyons à propos de rapporter ici un fragment d'Alexis, poète comique Athénien, qui nous apprend les moyens qu'employaient les femmes de son tems pour cacher quelque défaut naturel, ou pour faire ressortir quelques-uns de leurs charmes: fragment qui, tout particulier qu'il est aux courtisannes, ne laisse pas de nous donner des notions intéressantes sur le costume des autres femmes (2). *Elles prennent à leur charge des jeunes filles qui connaissent à peine les élémens du métier, et déguisent aussitôt leurs formes, et même les traits de leur visage, au point de les rendre méconnaissables. Une jeune fille est-elle petite? Sa stature est aussitôt exhaussée au moyen d'une semelle de liège. Est-elle trop grande? Elle porte des sandales minces, et marche la tête inclinée sur une épaule . . . . . A-t-elle des hanches trop étroites? On lui en met de postiches, dont les formes saillantes et arrondies attirent les regards. Son ventre est-il trop gros? Au sein postiche qu'elle se met comme les acteurs de la comédie, on adapte des buscs qui le resserrent et le repoussent en arrière* (3). *A-t-elle les sourcils roux? On les lui*

nés *tyrrhéniens* sans attaches, et dont l'un était plus haut que l'autre, et les obligea à poursuivre ces colombes avec cette chaussure: ce qui fesait rire le tyran de les voir ainsi courir en clopinant. *Strabon.* Liv. VI. pag. 398 A. *ed Almel.*

(1) On a porté à cet égard parmi nous le rafinement jusqu'à faire un soulier particulier à chaque pied. Cet usage était chez les Grecs et les Romains d'une nécessité telle, qu'il leur aurait été aussi impossible de changer leurs souliers de pied, qu'il l'est pour nous de mettre un gant pour l'autre. Voyez la savante dissertation de Boettiger *sur les souliers à échasses des anciennes Grecques*, *trad. de l'Allem. par F. J. Bast. Paris*, *Didot Jeune*, 1801.

(2) Ce précieux fragment nous a été conservé par Athénée, (Liv. XIII. 3) et par S.t Clément d'Alexandrie (*Paedag.* Liv. III. pag. 218).

(3) L'usage étant à Athénes de faire jouer les rôles de femmes par les hommes, il fallait bien que ceux-ci se fissent un sein artifi-

*teint avec du noir de fumée. Est-elle trop brune ? On passe de la céruse sur son visage. A-t-elle le teint trop blanc ? On lui donne des couleurs avec le fard. Son corps au contraire a-t-il quelque charme particulier ? On le laisse à découvert pour qu'il fixe l'attention. A-t-elle de belles dents ? On la fait rire, pour que ses lèvres, en s'entr'ouvrant, les laissent apercevoir : et si elle n'aime point à rire, on la laisse tout le jour à la maison avec un brin de myrte droit et mince entre les dents, comme celui que les cuisiniers mettent sur la tête des chèvres qu'ils vendent au marché* (1), *de manière qu'elle s'accoutume ainsi malgré elle à faire pompe de la beauté de ses dents* ,,. Ce fragment est d'autant plus précieux, qu'on y voit que les dames Grecques fesaient déjà usage d'os de baleine, de buscs, de bustes et de tous les moyens artificiels qu'emploient encore aujourd'hui nos belles pour cacher quelque défaut, ou pour relever l'éclat de leurs charmes.

*Vêtement de dessous, ou chemise.*

Le n.° 7 de la planche 138 offre l'image de la tunique de dessous, qui est peut-être celle à laquelle Pollux donne le nom de *κυπασσὶς*; et qui répond à notre chemise ; elle est prise des vases antiques de Passeri. On voit à la planche LIX. du I.^er vol. de la seconde collection d'Hamilton une jeune fille, qui va pour se laver dans un grand vase, vêtue d'une tunique semblable à celle-ci qui lui descend jusqu'à la moitié des cuisses. Que les femmes Grecques portassent une espèce de chemise, c'est ce qu'Aristenète nous apprend dans la VII.^e lettre de son livre I.^er, où un pasteur raconte avoir vu une jeune fille quitter ses vêtemens, et jusqu'à sa tunique de dessous, pour se baigner dans la mer.

*Tuniques.*

Au n.° 10 sont deux longues tuniques de femme prises des mêmes peintures de Passeri, l'une avec des manches, et l'autre qui n'en a pas : cette dernière est peut-être de l'espèce de celles appelées par Varron *castulae*, qui se portaient tantôt seules et tantôt sous une autre tunique courte. Elles se serraient au dessus des hanches et descendaient jusqu'à la cheville du pied. On les laissait ouvertes et flottantes quand on était en deuil, et c'est ainsi que les a Andromède dans un bas-relief du Ca-

(1) Nos maquignons sont encore dans l'usage de mettre un petit bâton dans la bouche des animaux qu'ils veulent vendre, pour en faire voir la langue ou les dents. La jeune courtisanne avec son myrte à la bouche est ainsi gracieusement comparée à une chèvre exposée en vente au marché.


138
V. Raineri f.






*Fumagalli inc.*

pitole (1). Les femmes portaient au lit la tunique longue sans manches et sans ceinture. Selon Plutarque, Cléopatre était vêtue de cette tunique lorsqu'elle eut un entretien secret avec Octave dans un lit de verdure. *Tunique de dessus.* Le n.° 11, qui est pris également des peintures de Passeri, représente la tunique de dessus passée sur celle de dessous. Elle se composait de deux morceaux de toile ordinairement de lin, qui s'attachaient sur les épaules avec des boutons ou des agrafes. *Strophium. ou écharpe.* Au n.° 13 de la planche 136 est représenté un *strophium* consistant en une large bande avec des franges, qui se mettait par dessus l'habit presqu'à la manière de nos écharpes. Le n.° 1 de la planche 139 est une Vénus du musée Herculanum, ayant sa chevelure élégamment arrangée (2). *Bandeau mamillaire.* La Déesse s'attache au dessous du sein le *strophium* ou *stethosdemone*, c'est-à-dire bandeau mamillaire, qu'on appelait pour cette raison *mastotenione.* Le sein, dans l'*Anthologie* ( VII. 100 ), était réputé le plus bel ornement de Vénus, et les dames Grecques avaient grand soin de le rendre saillant (3). Les n.os 6 et 7 de la même planche représentent deux femmes Grecques d'ancien style, *Grecques d'ancien style.* qu'il est aisé de reconnaître à la rusticité de leur habillement, et à ses plis qui descendent presque droits. Ces deux figures sont prises de la planche 51 de l'ouvrage de Thomas Hope, que nous avons déjà cité. L'une tient dans la main gauche un miroir, et l'autre dans la droite un volume, et semble absorbée dans une profonde méditation; elles ont toutes les deux les cuisses et les jambes enveloppées d'un riche manteau. Pour compléter en quelque sorte le costume des femmes, *Villageoises.* nous avons représenté aux n.os 3 et 4 de la même planche deux villageoises, prises de la planche 304 du même ouvrage, d'après lesquelles on aura une idée de l'élégance et de la vénusté de l'habillement des campagnardes, qu'on trouvera peu différent de celui des femmes de la ville (4). *Cothurnes ou souliers.* Le n.° 18 de la planche 137 offre l'image du cothurne de la Melpomène du Capitole, que les érudits ont prise pendant long-tems

(1) *Mus. Capit.* Tom. IV. pl. 52.

(2) *Bronzi ec.* Tom. I. Tav. XVII. pag. 63.

(3) Anacréon, *Ode* V., veut dans une jeune fille *κούρηον βαθύκολπος*. Voyez Cornelius Gallus ( *Eleg.* 5 ). Au sujet des bandes mamillaires il faut voir Magi, *Misc.* III. 3 et Cuper. *Observ.* I. 6.

(4) Nous avons représenté au n.° 1 de la planche 125, article *Musique*, un paysan Grec avec l'habillement antique.

pour une Junon. L'illustre Visconti a été le premier à reconnaître en elle la muse de la tragédie, à cause de ses cothurnes élevés qui n'ont pas moins de cinq semelles, dont on voit distinctement les divisions. Au n.° 19 de la même planche est un autre cothurne de la même muse, lequel est représenté dans un bas-relief du musée Capitolin. Les souliers sous les n.os 1 et 2 de la planche 138 sont pris des peintures d'Herculanum; et le cothurne n.° 4 est de la collection d'Hamilton. Ces trois numéros peuvent suffire pour nous donner une idée de la chaussure des femmes.

*Toilette de Lucien.*

Après la description et les gravures que nous venons de donner de toutes les parties de l'habillement des femmes Grecques, nous avons cru à propos de réunir dans une seule composition diverses images de femmes que nous avons prises des monumens, et qui toutes sont occupées du soin de leur parure. Cette composition, qu'on voit à la planche 139, est l'ouvrage de M.r Pelagio Palagi, peintre des plus distingués, auquel nous sommes déjà redevables de quelques autres productions semblables dans cet ouvrage. Le sujet, totalement relatif à la toilette des femmes Grecques, est pris de Lucien le plus grand peintre des mœurs, lequel nous en présente un tableau si vif et si animé dans son Dialogue des *Amours*, que nos lecteurs seront sans doute bien aises de le trouver rapporté ici en entier. (1). « Si l'on voyait, dit-il, les femmes au sortir du lit, « on les trouverait plus hideuses que les animaux (2), dont le nom « seul, proféré le matin, est de mauvais augure. Aussi ont-elles soin « de se bien renfermer chez elles pour n'être vues d'aucun homme. « Elles y sont entourées de vieilles femmes et d'une troupe de jeu- « nes esclaves, semblables pour les charmes à leur maîtresse, toutes « occupées à lui plâtrer le visage de diverses manières. Vous ne « les voyez point, à peine éveillées, demander de l'eau fraîche « pour se laver, ni s'occuper ensuite de quelque chose d'utile, mais « recourir aussitôt à des moyens artificiels pour déguiser la couleur « désagréable de leur teint. Les femmes employées autour d'elles for-

(1) Lucien, qui écrivait en Grec, vivait sous les Antonins; mais les mœurs qu'il peint sont plus Grecques que Romaines, vu leur conformité parfaite avec celles que nous ont décrites Ménandre, Aristophane et autres écrivains Grecs plus anciens, comme nos lecteurs pourront s'en assurer, pour peu qu'ils veuillent faire le parallèle de ce passage de Lucien avec ceux que nous avons rapportés des autres écrivains.

(2) Les singes, que Lucien dit être de mauvais augure quand on les voit le matin.



P. Palagi inv. e dis. G. Gallina inc.

« ment une espèce de procession, dont les unes portent quelques us-
« tensiles, tels que des bassins d'argent, des aiguières, des miroirs
« et des boîtes pleines de mixtions rebutantes, et les autres sont oc-
« cupées à lui polir les dents, ou à mettre le noir à ses sourcils.
« Mais c'est particulièrement à l'arrangement de sa chevelure qu'el-
« les consacrent leur tems et mettent tout leur talent : car il en
« est qui, pour se la rendre blonde, l'oignent de certaines dro-
« gues, comme on fait de la laine, et qui ensuite s'exposent aux
« ardeurs du soleil pour la faire sécher, même au dépens de leur
« beauté naturelle. Celles qui préfèrent les cheveux noirs consu-
« ment la fortune de leurs maris à les parfumer sans cesse des plus
« rares essences de l'Arabie. Ensuite, à l'aide d'un fer chauffé à
« un feu lent, elles les roulent en boucles, qui se partagent sur
« leur front et descendent avec un art admirable jusques sur les
« sourcils, tandis que ceux de derrière, frisés avec le même soin,
« flottent épars sur leurs épaules. Après cela elles mettent leurs
« sandales, dont chacune a son pied qui y est bien étreint, puis
« elles se révêtent d'un manteau léger, dont la finesse laisse pour
« ainsi dire apercevoir leurs formes à nu. Sous ce vêtement tout se
« voit presque aussi distinctement que le visage, excepté le sein
« qui ressortirait d'une manière difforme, s'il n'était contenu par
« des bandelettes. Que dirais-je de toutes leurs autres folies en-
« core plus ruineuses? Des pierres orientales qui coutent plusieurs
« talens leur pendent des oreilles. Des serpens en or, (et le ciel
« voulût qu'ils fussent naturels!) s'entortillent autour de leurs bras
« et de leurs poignets. Des couronnes composées de pierreries de
« l'Inde aussi resplendissantes que des étoiles leur ceignent la tête,
« et leur cou est entouré de riches colliers. Enfin l'or descendu à
« l'état le plus abject, est réduit à briller encore jusqu'à l'extrémité
« de leurs pieds, et à servir d'ornament à une partie de leurs ta-
« lons qui reste à nu.

*Planche représentant la toilette.*

Voyons maintenant cette planche 139. La première des deux femmes assises est déjà entièrement habillée. Sa robe semble être de l'espèce de celles appelées *symetries* par Pollux. D'une main elle tient l'éventail, dont l'usage est très-ancien: sa forme est la même que celle qu'on lui voit souvent dans les peintures des vases antiques. Euripide, dans sa tragédie intitulée *Oreste*, fait parler ainsi un Troyen. *Io tenant en main un éventail de plumes, allait, selon l'usage Phrygien, agitant l'air autour de la chevelure et devant*

*le visage d'Hélène, pour tempérer les ardeurs du soleil.* On a vu au n.° 21 de la planche 136 un autre éventail entre les mains d'une Vénus des peintures d'Herculanum. L'autre figure vêtue du *xystos*, se regarde dans un miroir qu'une servante tient devant elle, et se met un collier. Elles ont l'une et l'autre les cuisses et les jambes enveloppées du pallium. La femme qui suit se fait attacher le *peplum* sur une épaule. Une autre à demi nue se lave la chevelure. L'autre, avec son double marche-pied signe d'un haut rang, est entre les mains de ses femmes qui l'habillent. L'une se tient devant elle avec un parasol, qui est un autre signe de distinction: car outre l'usage dont il est pour se garantir des rayons du soleil, c'était encore chez les Grecs une enseigne d'honneur et un emblême religieux (1). Aristophane en parle dans ses *Tesmophores*, dans ses *Oiseaux* et dans ses *Cavaliers*. Anacréon en fait aussi mention dans ce fragment que nous a conservé Athénée *: ayant au cou une chaîne d'or et couvert d'un parasol, tel que les femmes sont dans l'usage d'en porter.* Elien nous apprend que les filles d'étrangers qui obtenaient de l'Aréopage la permission de venir s'établir à Athènes, étaient obligées de porter le parasol devant les matrones dans les cérémonies religieuses: fait qu'il cite comme un exemple de l'arrogance des Athéniens, à qui la prospérité avait fait pour ainsi dire tourner la tête. Selon Pausanias et Eschius, on fesait à Alée ville d'Arcadie, en l'honneur de Bacchus une procession solennelle, à laquelle on

*Parasol.*

(1) Nous avons rapporté à l'article *Gouvernement*, planche 17, un monument où l'épouse et la fille d'Alcinoüs sont représentées sous un parasol. L'usage de cet instrument est en effet très-antique, et était une marque de distinction comme l'attestent les monumens. On voit dans les bas-reliefs de Persepolis un Roi entouré d'esclaves, dans le nombre desquels on distingue deux jeunes filles, l'une avec le parasol et l'autre avec le chasse-mouche qui ressemble à une queue de cheval. Le parasol était le principal ornement du trône des Rois de Perse, et l'usage en subsiste encore à la Chine et aux Indes

Il est souvent fait mention de la *chiadiona* dans l'histoire des Empereurs Grecs. Il parait que c'était le nom d'un grand chapeau de forme conique, qui était aussi une marque de distinction. Mais les grands de la cour de Constantinople portaient en outre le parasol, comme on peut le voir dans les écrivains Bysantins. C'est de l'usage de le parasol comme signe de distinction, qu'ont pris leur origine dans les églises les dais, dont on a aussi décoré les trônes des Rois et les siéges des évêques. Voy. la Dissertation de Paciaudi, *De Umbellae gestatione.*

avait donné le nom de *Scieria*, du mot σκίρον, parasol, que ce Dieu, dans toutes les images qui le représentaient jeune, tenait d'une main, comme une marque de la majesté divine ; et dans la fameuse pompe qui lui fut décernée par Ptolémée Philadelphe à Alexandrie, sa statue fut aussi portée sous le parasol. Tous les auteurs parlent en outre des jeunes filles qui, dans les Panathénées, portaient des parésols (1). Enfin la renommée avait rendu fameuse la fête des parasols, qui se célébrait en Grèce en l'honneur de Minerve au mois de *chiroforion*, qui s'appelait ainsi du nom de cet instrument.

*Principaux objets auquel se réduisait l'habillement des femmes.*

Nous croyons avoir présenté à nos lecteurs tout ce que les monumens et les anciens écrivains nous ont conservé de plus important sur l'habillement des femmes Grecques. Mais l'étendue et la complication du sujet même peuvant n'avoir laissé dans l'esprit de quelques-uns d'entr'eux que des idées confuses ; nous allons récapituler les principaux objets dont se composait cet habillement. Les femmes Grecques (ce qui doit s'entendre particulièrement des Athéniennes) portaient ; 1.° une tunique blanche, qui s'attachait sur les épaules avec des boutons ou des agrafes, et qui se serrant au dessous du sein avec une large ceinture, descendait jusqu'aux talons en plis ondoyans ; 2.° une tunique plus courte, souvent avec des manches qui arrivaient jusqu'à la moitié du bras, laquelle se serrait sur les hanches avec un ruban, et était garnie par le bas de bandelettes de diverses couleurs, et quelquefois ornée de glands qui pendaient aux coins ; 3.° un pallium ou manteau carré ou rond, qui tantôt roulé en forme d'écharpe, tantôt déployé, semblait par ses replis destiné en quelque sorte à dessiner les formes, du corps : souvent ce *pallium* était remplacé par un léger manteau ; 4.° une draperie ou espèce de voile qui leur couvrait la tête lorsqu'elles paraissaient en public (2) : ce que les Athéniennes ne pouvaient faire de jour que dans certaines circonstances, et encore accompagnées de femmes esclaves et d'eunuques (3), et non de nuit, à moins

(1) Meurs. *Panathenaea*, *Graecia feriata*, *et Lectiones Atticae.*

(2) V. Barthel. *Voy. d'Anach.* Tom. II. pag. 360, *édit. de Paris*, 1790. Voyez aussi Winckelmann, *Storia ec.* Tom. I. 415 et suiv.

(3) L'art aussi honteux que criminel de mutiler les hommes pour confier des femmes à leur garde remonte à la plus haute antiquité. Il semble avoir pris naissance dans les pays chauds, mais on ne saurait à quel peuple en attribuer l'invention. En Egypte il y avait déjà des eunuques

qu'elles ne fussent en voiture et précédées d'un flambeau d'après une loi de Solon (1).

*Pourquoi les femmes Grecques avaient tant d'ambition.*

Mais le moindre prétexte leur suffisait pour transgresser cette loi. D'ailleurs elles ne manquaient pas de motifs légitimes pour sortir de leur retraite. Certaines fêtes qui leur étaient particulières, et auxquelles les hommes ne pouvaient assister, les solennités de la république, les cérémonies religieuses et les spectacles publics étaient autant de circonstances où elles sortaient en grande pompe. Quelques-unes osaient même se montrer en public avec des vêtemens tissus en or ou ornés de belles broderies à fleurs, comme ceux dont on revêtait les statues des Dieux dans les grandes solennités, ou que portaient les acteurs sur la scène. Pour corriger les femmes honnêtes de cet abus il fut rendu à Athènes une loi portant, que

du tems de Moyse: car ce prophète (*Deuter.* XXIII, 1) ne veut pas qu'aucun d'eux puisse entrer dans l'assemblée du Seigneur. Cet usage aura sans doute passé de l'Egypte en Grèce. Il parait que les artistes Grecs prenaient quelquefois de jeunes eunuques les mieux conformés pour modèles des génies et autres êtres fantastiques qu'ils voulaient représenter: car, au dire de Pétrone, la mutilation se fesait aussi pour conserver plus long-tems les traits fugitifs de la jeunesse. C'est peut-être de cet usage qu'a pris son origine la fable des *Hermaphrodites*. Chez les Grecs de l'Asie mineure, selon Strabon, on privait de la virilité les jeunes gens qui devaient être consacrés au culte de Cibèle et de la Diane d'Ephèse. On prétend qu'en Lydie il y avait même des jeunes filles eunuques, et qu'Andramite, quatrième Roi de ce pays, fut le premier à imprimer cette marque d'opprobre au sexe féminin.

(1) Les chars, dans leur origine, étaient à deux roues, découverts et semblables à ceux que nous avons décrits à l'article de la *Milice*. Les Phrygiens, selon Pline (liv. VII chap. 56) y ajoutèrent deux autres roues. Ils étaient couverts de peaux, d'étoffes ou autres matières précieuses, et attelés de chevaux, de mulets et de bœufs: quelquefois même ils étaient traînés pas des hommes. Le comte de Caylus (*Rec. d'Ant* VI. pl. 69. N. 3) en a publié un à trois chevaux; et en effet Denis d'Halicarnasse nous apprend (Liv. III. chap. 13) que les chars à trois chevaux étaient anciennement usités chez les Grecs, et il ajoute que le troisième cheval s'appelait Παρήορος, c'est-à-dire *attelé avec des courroies à côté des deux autres*.

Les Grecs avaient en outre des *litières* et des chaises à porteur semblables aux nôtres avec des bras, et avec des courroies que les porteurs se passaient sur le cou pour les porter. Voyez Athénée XII. 1 et Mus. *Ercol. Pitture*, Tom. IV. pag. 366. N. (97).

les femmes de mauvaises mœurs pourraient seules aller ainsi vêtues (1). Ce n'était pas seulement lorsqu'elles sortaient de chez elles que les Grecques étaient recherchées dans leur toilette, elles conservaient ce goût dans l'intérieur même de leurs maisons, et elles ne cessèrent point de s'y livrer après même qu'il leur fut défendu par une loi de voir d'autres hommes que ceux qui leur seraient présentés par leur mari. Et en effet, la sévérité des lois, comme l'observe fort bien Barthelemy, ne peut éteindre dans les cœurs le desir de plaire, et les précautions de la jalousie ne servent qu'à l'exciter davantage. Eloignées des affaires publiques par la constitution même du gouvernement, et portées à la volupté par l'influence du climat, les Athéniennes n'avaient souvent d'autre ambition que celle d'être aimées, d'autre passion que pour la parure, et d'autre vertu que la crainte de l'infamie. Soigneuses, pour la plupart, de s'envelopper des ombres du mystère, bien peu se sont rendues célèbres par la seule galanterie.

*Occupation des femmes.*

Ce n'est pas à dire cependant, qu'il n'y eût dans la Grèce, même dans les tems de sa plus grande corruption, des femmes vertueuses, des mères de famille sages et d'une conduite exemplaire. Athènes vantait encore alors ses Hermiones et ses Pénélopes. Telle devait être aussi l'épouse de cet Iscomaque, que Xénophon fait discourir avec Socrate sur l'économie (2); et telles devaient être plusieurs autres qu'il est inutile de nommer ici, et dont les auteurs de comédies n'osaient pas attaquer la réputation. Ces femmes estimables ne sortaient de leur Gynecée que pour assister aux cérémonies religieuses, ou par complaisance pour leurs maris; persuadées qu'elles étaient, que le nom d'une femme honnête doit, ainsi que son corps, demeurer renfermé entre les murs domestiques. La lecture, l'étude, la musique, l'éducation des enfans, les soins du ménage, la broderie et autres ouvrages de femmes formaient leur plus douce occupation, selon l'âge, l'état et le rang de chacune d'elles (3): à quoi il faut ajouter le plaisir de la conversation avec quelques amies, et quelques jeux innocens. Si nous avons vu les femmes Grecques uniquement

(1) Aristot. *Oecon.* Tom. I. pag. 511. Aelian *Var. Histor.* Liv. I. chap. 20. Poll. Liv. IV. *segm.* 116

(2) Xénoph. *Oeconom.*, chap. X. pag. 55 *ed Bach.* Victorius, *Var. lection* pag 254. *Lugd.*

(3) Xénoph. *Memorab.* Liv. V. Aristoph. in *Lysistr.* v 642.

occupées du soin de leur toilette, il est juste aussi que nous les considérions remplissant fidelèment leurs devoirs dans l'intérieur du Gynecée. Dans les tems anciens, leur demeure, comme nous l'avons dit ailleurs, était à l'étage supérieur de la maison. Mais le luxe s'étant introduit successivement dans la construction des maisons des particuliers, ce qui arriva plus particulièrement après le siècle d'Alexandre, elles furent divisées, selon la description que nous en a donnée Vitruve, en deux grands appartemens, tous les deux au rez-de-chaussée; l'un, qui était le plus près de l'entrée pour les hommes, et l'autre qui était dans l'intérieur pour les femmes (1). C'est à cette époque qu'appartient le Gynecée que nous avons représenté à la planche 139, et qui est l'ouvrage de M.r Sanquirico, dont les talens en peinture ont plus d'une fois mérité nos éloges dans cet ouvrage. On y voit une des femmes donner des leçons à ses enfans, et une autre qui berce un nouveau-né: celles-ci sont occupées à écrire, celles-là travaillent à divers ouvrages (2): deux sont attentives à examiner une broderie, une autre enfin parait absorbée dans la lecture.

*Gynecée.*

*Si les femmes Grecques avaient des poches ou des bourses.*

Les recherches que nous avons faites sur les divers habillemens des femmes ne nous ayant pas permis de rien dire de positif sur les poches et les bourses, quelqu'un pourrait nous demander, *où les femmes Grecques mettaient leurs bijoux, leurs mouchoirs et autres choses semblables, lorsqu'elles sortaient de chez elles.* La réponse ne devrait pas être difficile, depuis qu'il a pris fantaisie, il y a quelque tems, aux belles de nos jours de s'habiller à la Grecque (3). Pour ce qui est des clefs, les femmes Grecques ne se trouvaient pas dans la nécessité de les porter dans un sac suspendu ou cousu à leur ceinture, ou sous leur vêtement. La maîtresse de la maison ou ses femmes de service en fesaient un des plus jolis orne-

*Clefs aux doigts.*

(1) Voyez ce que nous avons dit des maisons des Grecs à l'article sur l'*Architecture.*

(2) Nous avons représenté sous le n.° 16 de la planche 136 une quenouille prise d'un bas-relief publié par Bellori *Amir. Rom.*

(3) Ces recherches sur les clefs et les mouchoirs des Grecs sont tirées du *Journal* Allemand *du luxe et des modes*, rédigé par M.rs *Betruch* et *Kraus*, vol. XIII, an 1798. Novembre. L'auteur de la Dissertation est M.r Boettiger, que nous avons cité plusieurs fois avec éloges dans cet ouvrage. Nous en avons donné nous-même un essai dans le *Poligrafo* en 1814, pag. 10. Article *Variété.*



A. Sanquirico inv. e dis.

Albisetti e Rainieri incisero

mens de leurs doigts: car ce n'était pas des clefs ni des cadenas, mais des anneaux artistement gravés qu'elles employaient à cet usage (1). Une mère de famille ne disait pas alors, *j'ai fermé*, *mais j'ai scellé mes armoires et mes coffres* (2). Qu'on ne nous objecte pas que ce moyen ne pouvait être que d'une faible sûreté: car avec le grand nombre d'esclaves dont les dames étaient toujours entourées, et qui remplissaient près d'elles tant d'emplois différens, elles n'avaient guères à craindre d'acte de violence de la part de quelqu'une d'elles. D'ailleurs ces dernières n'auraient même jamais osé le tenter. Les lois punissaient si sévèrement la moindre infidélité d'un esclave, que le sceau le plus faible suffisait pour mettre en sûreté l'objet le plus précieux (3).

(1) Kirchmann, *de Annulis*, chap. X. pag. 51.

Il faut avouer que le plus joli passe-partout Anglais n'approche pas de l'élégance d'un anneau, dont la cornaline ou autre pierre pouvait imprimer sur les choses qu'on voulait tenir renfermées l'empreinte de sa gravure, qui était l'image d'un *coq*, symbole de la vigilance, ou celle d'une corbeille pleine d'épis, emblême de l'abondance domestique. On voit plusieurs empreintes de pierres semblables dans le *Musaeum Florentinum*. Tom. II.

(2) Cet usage était propre aussi aux Romains. La mère de Cicéron scellait ainsi jusqu'aux bouteilles vides, pour qu'on ne pût pas ensuite faire passer dans ce nombre celles qu'on pouvait lui vider en cachette. (*Epist. fam.* XVI. 26).

S.t Clément d'Alexandrie, dans son *Pédagogue Chrétien*, III. 11 pag. 245, dit: *Notre Pédagogue donne aux femmes la permission de porter un anneau d'or, non pour leur servir d'un vain ornement, mais pour qu'elles puissent sceller et mettre en sûreté tout ce qui se trouve dans leur maison.*

(3) Les Grecs tiraient généralement leurs esclaves du Danube, de l'Asie mineure et de la Syrie, comme l'attestent les noms de *Lidus*, de *Geta*, de *Davus*, pour *Dacus* et autres semblables qu'on leur donnait. Demosthène parle d'esclaves Macédoniens, qu'il peint des plus noires couleurs, peut-être par haine pour cette nation. L'intérieur de l'Asie fournissait les eunuques, dont on fesait commerce à Chio, à Samos et à Chipre. Les esclaves noirs se tiraient de l'intérieur de l'Egypte, et peut-être même de Cyrène et de Carthage. Cette varéité d'origine leur ôtait la facilité de se réunir pour conspirer contre leurs maîtres. Tous les mois il se tenait à Athénes un marché d'esclaves: on les exposait sur une espèce de plateau en pierre, avec un écriteau indiquant les qualités de chacun d'eux. Le marchand les obligeait à danser, pour qu'on pût juger de leur état physique et de

*Elles n'avaient pas besoin de mouchoir de nez.*

Mais au moins quant au mouchoir, les femmes n'avaient-elles pas besoins de poches? Non: et par la seule raison que n'éprouvant jamais la nécessité de s'en servir, elles n'avaient pas besoin de

leur vigueur: on en fesait de même à l'égard des femmes, et ce commerce offrait alors le spectacle de toutes les cruautés, contre lesquelles on s'est tant récrié de nos jours, dans celui des Nègres. Les esclaves étaient employés à toutes sortes de travaux et d'occupations. Les femmes travaillaient à divers ouvrages dans l'intérieur des maisons; elles servaient de femmes de chambre à leurs maîtresses, et formaient leur cortège en public. On les prenait aussi pour nourrices, et alors elles ne s'occupaient que du soin de l'enfant qui leur était confié; dont elles devenaient un jour, lorsque c'était une fille, le plus souvent les intimes confidentes. La diversité des occupations dans une même maison y fit partager les esclaves en plusieurs classes. Ceux qui jouissaient de plus de confiance auprès de leurs maîtres étaient aussi les plus insolens. La première classe des esclaves mâles était celle des précepteurs, des secrétaires, des bibliothécaires, des lecteurs, des agens et autres; la seconde celle des cuisiniers, des valets de chambre etc., et ainsi de suite jusqu'à celle des emplois les plus ignobles. Ainsi les esclaves en Grèce ne remplissaient pas seulement la place de nos domestiques, mais ils exerçaient même certains emplois pour lesquels on recherche parmi nous des hommes instruits et d'une condition honnête. Imaginons nous un esclave chargé de l'éducation d'un jeune homme auquel la bassesse de son état n'était pas inconnue, et qui l'avait peut-être vu traîner des fers. *Suis-je* (dit avec arrogance un jeune homme à son vieux *Pédagogue* dans Plaute) *suis-je ton esclave, ou n'es-tu pas plutôt le mien?* Le même auteur met encore dans la bouche du jeune Pistoclero cette invective contre son pédagogue, qui voulait lui empêcher de s'approcher d'une courtisanne: *suis-je encore dans l'âge d'entendre tes sermons? tais-toi et suis-moi: tu n'es plus mon instituteur, tu es Lidus mon esclave.*

De cette manière les esclaves devenaient les fauteurs de tous les désordres de la jeunesse: ce dont se plaignaient les philosophes, mais inutilement: *Lorsque* (dit un philosophe à un Athénien dans Athénée, IV. 12) *tu auras fait élever ton fils par un esclave, tu finiras par n'avoir point de fils, mais deux esclaves.* Malgré celà, l'esclave, au moindre signe d'un maître inéxorable, pouvait, pour les fautes les plus légéres, être cruellement frappé de verges: ce qui se fesait en l'attachant à une colonne, ou en le suspendant à une poutre par les mains et par les pieds, comme nous l'apprennent plusieurs auteurs comiques. Les délits graves emportaient pour les esclaves la condannation au travail des mines ou la peine de la marque avec la lettre Φ qui s'imprimait sur le front avec un fer rouge, et qui signifiait *φῶρ*, *voleur*, ou *φευκτός*, *fugitif*: on les

se ménager dans leur vêtement un lieu pour le mettre. Les idées qu'on avait alors de bienséance et de propreté étaient si différentes des nôtres, qu'on se croirait transporté dans un autre monde si l'on voulait les comparer entr'elles. Traiterait-on parmi nous d'incongruité ou d'indécence l'action de s'essuyer la sueur du visage ou de se moucher, quand elle se fait avec cette bienséance à laquelle nous sommes accoutumés dès l'enfance? Certes il en était bien autrement chez les Grecs et les Romains. C'eût été pour une dame manquer essentiellement aux convenances de son sexe que de se servir d'un mouchoir; elle aurait été regardée par cela seul comme en état de maladie, et il ne lui aurait pas été permis de sortir de son appartement. Cette manière d'être n'était pas seulement particulière aux femmes, les règles de la bienséance en fesaient également une loi aux hommes, qui ne refusaient pas de s'y soumettre, au moins dans certaines occasions solennelles (1). Les théatres et les temples étaient les lieux où s'observaient le plus scrupuleusement ces règles, qui ensuite étaient souvent adoptées dans la vie sociale (2). Le nez d'une jeune fille qui

crucifiait aussi, ou bien on leur fracassait les jambes sur une enclume avec des instrumens de fer. Voyez à ce sujet Malte-Brun, *Esquisse de l'Histoire de l'Esclavage et de la Servitude chez les Grecs et les Romains. Nouv. Annal. des Voyag.* Tom. VII. Part. II.

(1) On pourrait conjecturer, d'après un épigramme de Martial, (VII. 36) que dans un extrême besoin, les anciens se mouchaient avec les doigts. Mais, comme l'observe le même auteur, cet usage aurait été particulier aux hommes seulement. Dans leurs occupations journalières, dans les tribunaux et dans leurs banquets, du moins au tems de Catulle, de Pline et de Quintilien, les Romains portaient une espéce de mouchoir de toile trés-fine pour s'essuyer la sueur. Voyez Ferrario *De Re vestiaria*, Pierson *in Moerid.* et Ducange, *Glossar. mediae et infimae graecitatis*, au mot *Sudaria*. Mais il ne parait pas que les anciens Grecs fissent usage de mouchoirs, car on lit que les personnes même les plus distinguées essuyaient leurs larmes avec leur manteau, comme le fit Agatocle frère d'une Reine d'Egypte, en présence de tout le peuple d'Alexandrie. V. Winckelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 448.

(2) On raconte de l'Empereur Néron, qui, dans la manie dont il était possédé de briller sur la scène, s'assujétissait à l'étiquette théatrale la plus sévére; *qu'il ne s'était jamais assis sur la scène avant de s'être essuyé la sueur avec les manches de son vêtement, et avant d'avoir bien pris ses précautions pour que les spectateurs ne s'apperçussent ja-*

aurait eu besoin d'un mouchoir aurait aussitôt éloigné d'elle, comme d'un objet hideux, tous les galans (1). D'ailleurs il ne devait pas être bien difficile aux Grecs de s'en passer: car l'usage qu'ils fesaient journellement de bains chauds, en leur procurant une transpiration facile, et en les débarrassant des humeurs muqueuses, fesait que leur corps était toujours sec et sain. Aussi ces deux mots, santé et siccité ne signifiaient-ils, pour ainsi dire, qu'une même chose chez les anciens. Une autre cause pour laquelle le mouchoir devenait peut-être inutile aux femmes, c'est l'habitude où elles étaient de ne respirer en quelque sorte qu'au milieu des parfums, des fleurs et des herbes odoriférantes (2). Ainsi il ne faut pas s'étonner si l'usage des poches était ignoré en Grèce ainsi que celui des bourses et des ridicules, qui sont si à la mode parmi nous. Mais, dirat-on, il n'était donc pas permis à une Grecque de porter sur elle une pièce de monnaie, un présent de l'amitié, une lettre ou une tablette d'amour, ou autre chose semblable qui ne peut se confier à la femme de chambre même la plus fidèle. Les bandelettes ou la ceinture dont elle se ceignait le sein servaient admirablement à cet usage, et c'était là dessous qu'elle cachait les souvenirs qu'elle avait reçus de

*mais du besoin où il pouvait être de cracher ou de se moucher.* Tacit. *Annal.* XVI. 4. Svéton. *in Neron.*

La diversité des usages anciens d'avec les modernes sur la scène nous oblige en quelque sorte à faire la demande suivante: *Et que feraient de leurs mains une foule de nos acteurs, si les mouchoirs étaient exclus du théâtre?*

Quant aux tems, Epictète dans ses discours moraux dit en s'adressant à un cynique malpropre: *Oserais-tu, sale comme tu l'es, entrer avec nous dans un temple, où il n'est pas permis de cracher ni de se moucher, toi qui n'es que saleté?*

(1) La siccité du nez chez les anciens était regardée comme un des principaux charmes de la beauté dans une femme. Un affranchi dans Juvénal (*Sat. VI.* 146) chassant une femme qui se mouchait trop souvent, ajoute: *sicco venit altera naso*! et dans Plaute (*Mil. glor.* III. 1. 192) un trafiquant du beau sexe demande *puellam siccam.*

(2) Pseudosimonide dans l'*Anthologie* de Brunck, Tom. I. pag. 126, en parlant du goût de sa femme pour la parure, dit: *qu'elle se lave tout le jour, qu'elle entre deux ou trois fois dans le bain, et qu'elle se couvre de parfums.* Le tabac qui émousse tout-à-fait la finesse de l'odorat, et dont quelques-unes de nos belles ont aussi adopté l'usage, a rendu toujours plus nécessaire et même indispensable l'usage du mouchoir.

son amant, ses billets doux, et tout ce qu'elle avait de plus cher et de plus secret (1).

Nous passerons maintenant à l'habillement des hommes sur lequel nous aurons peu de choses à dire, vu son extrême semplicité et le peu de différence qu'il présente avec celui des Romains. Les jeunes gens portaient les cheveux longs, qu'ils laissaient flotter sur leurs épaules, ou bien il les nouaient sur le haut de la tête, de manière à ne pas laisser apercevoir le cordon qui les contenait, pour affecter la coiffure des jeunes filles appelée *κορύμβος*, à l'imitation desquelles ils portaient aussi, selon Apulée, des pendans d'oreille, comme on en voit en effet à un Achille sur un vase en terre de la Bibliothèque du Vatican, si pourtant on ne doit pas plutôt les y regarder comme une allusion au tems où ce héros avait été déguisé en jeune fille (2). Lorsque les enfans avaient atteint l'âge de puberté, on leur coupait les cheveux pour en faire hommage à quelque divinité. Mais les Dieux qu'on se représentait sous les traits d'une jeunesse éternelle, tels qu'Apollon, Mercure et Bacchus, se voient toujours avec une longue chevelure dans les anciens monumens. Passé l'âge de l'enfance, les Grecs en général portaient les cheveux courts, bouclés, légèrement repliés sur le front et presque coupés en rond: c'est ainsi qu'on les voit représentés dans les ouvrages d'antiquité qui nous restent. Mais cet usage avait aussi ses exceptions. Les Athéniens aimaient à avoir les cheveux un peu longs, bien peignés et parsemés de cigales d'or. Les Lacédémoniens les portaient longs et flottans, d'après l'opinion où était Licurgue qu'une longue chevelure donne du relief à la beauté, et rend plus terrible l'aspect d'un visage qui a déjà l'air farouche (3). Quelqu'un ayant demandé à Nicandre pourquoi les Spartiates se laissaient croître les cheveux et la barbe; c'est, répondit-il, parce que cette parure est la plus natu-

*Coiffure et habillement des hommes.*

*Cheveux.*

(1) Ovide, dans son *Art d'aimer*, donne aux femmes divers préceptes concernant l'usage des ceintures mamillaires. On lit dans une ancienne comédie ces plaintes d'une jeune amante qui avait perdu la lettre qu'elle tenait cachée entre sa ceinture et sa chemise:

*Me miseram! quid agam? inter vias epistola excidit mihi,*
*Infelix! inter tuniculam et strophium quam collocaveram.*

(2) Winckelmann, *Monum. antichi*, N.° 131 et *Storia ec.* Tom. I. pag. 434.

(3) Plut. *Apophtheg. Imperat. Graec. et in Lacaed.*

relle, la plus convenable à l'homme et la moins couteuse. Les Abants ou habitans de l'Eubée portaient longs leurs cheveux de derrière, et courts ceux de devant pour ne pas offrir à leurs ennemis un moyen de prise (1). Arthémidore dit, qu'une longue chevelure convient aux prêtres, aux Rois, aux magistrats et aux philosophes. C'est ainsi que la portait en effet Socrate, au dire d'Aristophane dans les *Oiseaux*. Cependant les Stoiciens et les Cyniques se rasaient entièrement la tête. Des cheveux extrêmement courts et ébouriffés étaient le caractère distinctif des esclaves. Tels étaient ceux qu'on prêtait aux Faunes et aux Satyres, et qui fesaient un peu le crochet vers la pointe, sans doute à l'imitation du poil des chèvres. La manière de porter les cheveux ne fut pas non plus exempte des caprices de la mode pour les hommes. On imagina de se les ceindre

*Bandelettes.* autour de la tête avec des bandelettes. Lucien en parlant d'un efféminé dans son *Maître des Orateurs*, dit: *Tu le verras se gratter la tête avec le bout du doigt. Le peu de cheveux qui lui reste est bien soigné, bien arrangé et bien peigné*; et dans le second dialogue des Dieux il donne ce précepte: *pour te donner plus de grâces ceins-toi les cheveux avec un bandeau, et laisse les flotter sur tes épaules.*

*Coiffure.* Eustase, dans ses commentaires sur le I.er livre de l'Odyssée dit, que les Romains prirent des Grecs l'usage d'aller nu-tête. Mais cet usage n'était pas général chez ces derniers: car, non seulement ils se couvraient la tête avec un pan de leur manteau ou de leur tunique de dessus pour se garantir de la pluie ou du soleil, ou en signe de deuil ou même d'une profonde méditation, mais encore ils portaient en ville et à la campagne une espèce de

*Chapeaux.* chapeau. Dès les tems les plus reculés, les Egynètes, selon Suidas, fesaient usage de chapeaux de feutre, sous le poids desquels ils étouffèrent Dracon legislateur des Athéniens, tandis qu'il leur dictait ses lois de dessus la scène. Les monumens nous en offrent particulièrement de deux espèces; l'un, peut-être le πίλος dont fait mention Hésiode, lequel était rond, sans rebord, et à peu près semblable à un bonnet pointu un peu replié vers la pointe, était particulier aux marins, aux artistes et aux agriculteurs; l'autre, probablement le πέτασος, était rond avec une aile alentour, et ressemblait un peu à notre chapeau rond. On portait cette sorte de

(1) Les soldats portaient aussi pour la plupart les cheveux longs: motif pout lequel Plaute (*Mil. glorios.*) leur donne l'épithète de *cæsariati.*

chapeau particulièrement en voyage et à la campagne, et elle était en outre à l'usage des bergers. Philostrate raconte, qu'*Hérode, de l'Attique, arriva à Athènes avec un chapeau d'Arcadie semblable à celui que les Athéniens portent en été, lequel ombrageait sa tête, voulant montrer par là qu'il revenait d'un voyage* (1). On en rabattait les ailes pour se préserver du soleil ou de la pluie. A l'aide de deux rubans qui y étaient attachés on pouvait l'assurer sous le menton, ou le tenir derrière les épaules quand on voulait aller nu-tête.

*Barbe et manière de la porter.*

Chrisippe le philosophe cité par Athénée, dit que l'usage de se raser la barbe ne s'introduisit en Grèce, et surtout à Athènes, que du tems d'Alexandre, qui, au rapport de Plutarque, fut le premier à en donner l'exemple en la fesant couper à ses soldats avant la bataille d'Arbelles, pour que l'ennemi ne pût point les saisir par là (2). Les monumens nous représentent les héros avec une barbe courte et frisée; et il semble en effet que telle devaient la porter les Grecs dès cette époque : car on la retrouve toujours dans les portraits de Periclès, de Démosthène, de Socrate et autres qui nous sont parvenus. Il ne parait pas qu'ils en aient repris l'usage avant le siècle de Justinien, époque où ils commencèrent à la porter longue et épaisse. Elle n'en continua pas moins cependant à être une des enseignes des philosophes : ce qui donne motif à Lucien de mettre plaisamment en question, si un eunuque peut être philosophe, n'ayant pas de barbe. *Il est nécessaire surtout*, dit-il, *que le philosophe ait une barbe épaisse, pour se faire des partisans et des disciples* (3). Les magistrats affectaient aussi de porter une barbe longue et épaisse, comme on peut en juger d'après ces mots qu'Aristophane dans ses *Harangueuses* fait

(1) *Vita Sophist.* chap. V. N.° 3. Voyez aussi Sophocl. *Oedip. Colon.* v. 335. Lucien, *de Gymn.* et Plut *in Solon.*

(2) *Deipn* Liv. XII. chap. III. et Plut. *in Thes.*

Les Rois de Sicile n'ont point de barbe dans les médailles. Il est parlé dans la vie de Denis le Tyran d'un barbier qui rasait la barbe: ce qui prouverait que les Siciliens ne connaissaient pas cet usage même avant les tems d'Alexandre.

(3) Lucien. *Eunuch.* L'épigramme suivante, prise de l'*Anthologie*, fait allusion à l'usage où étaient les anciens philosophes de se distinguer par la barbe : *On reconnait un philosophe à la barbe : un beau bouc pourra ainsi aller de pair avec le grand Platon.*

adresser par Praxagore à ses compagnes qui devaient se travestir en sénateurs : *vous aurez sans doute apporté les barbes, dont il vous a été prescrit de vous munir pour cette séance.* Il ne manque cependant pas dans les monumens d'exemples de philosophes et de magistrats qui sont sans barbe. L'usage des moustaches n'était pas non plus inconnu aux Grecs. *Les poils sous le nez* (dit Pollux, II. 80) *s'appellent moustaches : ceux de la lèvre inférieure se nomment duvet, et le composé de toux deux s'appelle barbe.* Plutarque fait mention d'un édit, par lequel les Ephores défendaient aux Lacédémoniens de porter des moustaches, et qui était conçu en ces termes : *n'aye pas de moustaches, et obéis aux lois* (1).

*Moustaches.*

Tant que la ville d'Athènes (observe Athénée dans son XII.e livre) nagea dans les délices, elle se maintint florissante et produisit de grands capitaines. Et en effet, les Athéniens, à cette époque, étaient vêtus de pourpre, sous laquelle ils portaient des tuniques de diverses couleurs : leurs cheveux étaient relevés en *corymbes* et ornés de cigales d'or sur les côtés et sur le front. Ils ne sortaient qu'accompagnés d'esclaves qui portaient des pliants (ὀκλαδίας) pour n'être pas obligés de s'asseoir à l'aventure. Voilà les vainqueurs de Marathon, voilà les hommes qui seuls ont dompté les forces de toute l'Asie. Mais les Spartiates, avant leur corruption totale, ne portaient qu'une simple tunique qui était rouge lorsqu'ils devaient aller à la guerre, pour se rendre plus formidables aux yeux de l'ennemi, et pour que la vue du sang confondu avec cette couleur ne portât pas l'effroi dans l'âme des faibles (2). Les Ilotes, leurs esclaves, au dire de Myron de Prienne dans Athénée, portaient, en vertu d'une loi, des bonnets en peau de chien, et une tunique aussi en peau, mais sans poil (3). Revenant aux mœurs des voluptueux Athéniens et des autres Grecs, voici ce qu'en dit Aristophane dans ses *Harangueuses* (4) : *Allons : attache ta petite tunique, et mets tes souliers à la laconienne, pour avoir l'apparence d'un homme qui veut se rendre à l'assemblée, ou sortir de la ville* (5).

*Habillement des Athéniens.*

*Habillement des Spartiates.*

*Habillement des autres Grecs.*

(1) Plutar. *de Sera. Num. Vind. et in Agide.*
(2) Plut. *Apopht. Lacon.*
(3) Athén. Liv. XV. chap. 8.
(4) Il faut lire à ce sujet Willemin sur l'habillement des hommes Tom I. pag. 85 et suiv.
(5) A l'époque à laquelle appartient l'action des *Harangueuses* ou

Plus bas il ajoute: *coupe les courroies de ces* chlènes (1) *et des souliers laconiens, et jette ces bâtons.* Antiphane, dans son Anthée, en parlant de la volupté des philosophes s'exprime ainsi: *Ami, reconnaîtrais-tu bien ce vieillard? A son air on le prendrait pour un Grec: Une petite* chlène *blanche, une belle tunique brune, un bonnet fin et un joli petit bâton. Mais à quoi bon une description plus longue et plus détaillée? En un mot il me semble voir l'académie même* (2). Dans le X.e livre de l'Iliade v. 131, Agamemnon se couvre *la poitrine de sa tunique*, et *s'attache sa belle chaussure sous ses pieds blancs*; il agrafe *autour de lui une* chlène *vermeille, double, ample et recouverte d'un duvet fleuri.* Chlène.

Outre la *chlène* les Grecs portaient une autre espèce de manteau appelé *chlamyde*, dont Ammonius fait la description suivante. *La* chlamyde *diffère de la* chlène: *celle-ci est un vêtement de héros*, Chlamyde.

*Plaideuses*, les Athéniens s'habillaient presque comme les Spartiates, étant alors sous la domination de leur trente tyrans. Le soulier laconien était rouge. V. Poll. Liv. VII. chap. 22.

(1) La *chlène*, *χλαῖνα*, était une espèce de manteau qui se mettait sur la tunique, comme on le voit dans Homère, lequel dit en parlant de ses héros, qu'ils ôtaient d'abord leur *chlène*, puis leur *tunique*. Plutarque, dans la vie de Numa, dit que la *χλαῖνα* des Grecs n'était que la *læna* des Latins. Esichius fait dériver le mot *chlaena* du Grec *χλιαίνειν*, qui signifie *échauffer*, parce que la *chlène* servait en effet à garantir de froid, à l'effet de quoi on la mettait quelquefois en double. On s'en servait aussi en guise de lit pour dormir, comme on le voit dans le XXIV. liv. v. 649 de l'Iliade, et dans le III.e v. 346 de l'Odyssée. La *chlène* selon Winckelmann, se distinguait des autres espèces de manteaux, c'est-à-dire de la *chlamyde*, de la *paenula* et de la *lacerna*, parce qu'on pouvait la plier et la rejeter entièrement derrière le dos pour avoir les bras libres. *Il faut distinguer*, dit-il, *Storia ec.* Tom. I. pag. 340) *de la chlamyde un manteau plus court appelé χλαῖνα, qui n'était point attaché sur l'épaule, et s'adaptait simplement sur le dos, comme les gens du peuple portent leur veste dans les pays chauds. Aristophane donne un manteau semblable à Oreste, qui le porte en effet comme une draperie roulée autour du bras gauche, sur un vase d'argent de Mr le Cardinal Nereo Corsini, où ce héros est représenté devant le tribunal de l'Aréopage, voulant ainsi indiquer l'état de trouble et d'accablement où il est*: (V. *Monum. ant.* N.o 151). Plaute désigne cette manière de porter le *pallium* par ces mots: *conjicere in collum pallium collecto pallio etc.*

(2) *Athén.* Liv. XII. pag. 544.

*et celle-là est particulière aux Macédoniens. Le nom de* chlamyde *ne remonte pas à plus de six cents ans après les tems héroïques : Sapho fut la première à en faire usage. Elle en diffère aussi par la forme : car la* chlène *est tétragone, tandis que la* chlamyde *se termine par le bas en forme circulaire avec des franges très-éloignées les unes des autres* (1). Strabon donne aussi à la partie de dessous de la *chlamyde* une forme semi-circulaire avec un angle à chacun des deux côtés; il lui donne cette même forme semi-circulaire, mais plus échancrée et plus étroite, à la partie supérieure, presque comme l'ont nos manteaux (2). Ce vêtement, qui était court et étroit, et particulièrement propre aux guerriers, couvrait l'épaule gauche et pendait à droite, pour n'être pas d'embarras en marchant. A Athènes les jeunes gens composant la garde de la ville pour s'accoutumer ainsi aux fatigues de la guerre, portaient aussi la *chlamyde*, qui fut pour eux de couleur noire jusqu'à l'époque où l'orateur Hérode Atticus, homme riche, lui fit prendre la couleur blanche, ce qui arriva au tems d'Adrien. Le trésorier des Athéniens,

Batrachide. selon Aristophane dans ses *Cavaliers*, portait la *batrachide*, qui était une espèce de vêtement à fleurs, ainsi appelé parce que son fond

Chiton. imitait la couleur de la grenouille. La tunique de desssus χιτών, à l'usage des hommes libres, s'appelait *amphimaschalos*, *couvrant les deux aisselles*; et celle des esclaves *heteromaschalos*, *couvrant une seule aisselle.* Suidas nous apprend que telles étaient aussi les tuniques des artisans, parce qu'ils étaient dans l'usage de coudre la

Chemise. manche dont ils se couvraient l'autre aisselle. Les Grecs, à l'exception des Cyniques, portaient généralement la tunique de dessous, qui était une espèce de chemise composée de deux morceaux d'étoffe ayant la forme d'un carré long, et cousus sur les côtés avec une ouverture par les bras, et quelquefois même avec des manches, mais qui ne descendaient guères plus bas que les épaules. Nous

Culottes. avons observé ailleurs que l'usage des culottes était inconnu aux anciens Grecs, et qu'au dire d'Eustaze ils n'avaient pas de mot pour exprimer l'espèce de vêtement appelé chez les Romains *femuralia* (3). La décence le fit néanmoins adopter aux acteurs sur la scène, et nous le voyons descendre jusqu'aux pieds dans les monumens.

(1) *De adfinium vocabulorum differentia etc.* ad voc. χλαμύς.

(2) V Ruben. *de Re vestiar.* Liv. II. chap. 7 et Ferrar. *Analecta de Re vestiar.* chap 38.

(3) V. l'article *Milice*, pag. 257. pl. 37, N.° 3.




*I. Raineri inc.*






1
2
7
3
4
5
6
DKBonatti fece

La chaussure des hommes nous présente un grande variété, quoique pourtant on rencontre souvent dans les monumens des personnages nu-pieds. Appien dit que la chaussure des Grecs différait de celle des Romains; mais il ne nous dit pas en quoi consistait cette différence. Celle des héros a une semelle avec un bord saillant alentour et de la largeur d'un doigt, et par derrière un talon en peau: elle s'attache sur le coude-pied avec un cordon ou une courroie. On voit dans le musée Herculanum des espèces de souliers composés de cordons formant une sorte de réseau à large maille. Selon quelques écrivains, les personnes de distinction à Athènes portaient sur leur chaussure un croissant en or ou en ivoire. On trouve aussi dans les monumens une chaussure en forme de demi-bottes et en peau, avec divers ornemens (1). *Chaussure.*

Les enfans sont généralement représentés nus, où si on les voit habillés, ils le sont comme leurs parens. Dans un des bas-reliefs de la villa Borghesi le plus petit des enfans de Niobé n'est vêtu que d'une chlamyde, et la plus petite de ses filles porte une longue jupe, une tunique courte et un manteau. Dès les tems les plus reculés on était dans l'usage d'emmaillotter les enfans. Winckelmann rapporte dans ses *Monumenti antichi inediti* un bas-relief où est représenté un Telèphe à peine né, emmaillotté comme le sont les enfans de nos jours. *Habillement des enfans.*

On voit au n.° 8 de la planche 138 une tunique de dessous, et au n.° 9 une tunique, l'une et l'autre à l'usage d'homme, et prises des peintures des vases Grecs. Les n.os 3 et 4 nous offrent trois autres chaussures d'homme prises aussi des mêmes vases, et les n.os 5 et 6 nous en présentent de semblables, copiées des peintures d'Herculanum. On peut voir encore beaucoup d'autres chaussures dans le grand nombre des gravures que contient cet ouvrage. Le n.° 2 de la planche 139 représente un Grec en habit de voyage, et le n.° 3 un autre Grec habillé en héros; l'un et l'autre pris des peintures des vases d'Hamilton. Le n.° 1 de la planche 140 est le portrait d'un Grec avec la *chlamyde* et le *pétase*, et le n.° 3 celui d'un autre Grec avec la *podera*: ce dernier a l'air d'un Roi ou d'un magistrat: ces deux figures sont prises également des peintures des vases d'Hamilton, ainsi que le n.° 3 représentant un Grec avec la *chlène*. Les n.os 4, 5 et 6 sont tirés *Dessins d'habillemens d'homme.*

(1) Winckelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 447.

de la collection de Hope. Le premier représente un jeune homme avec une double *chlène*, le second un philosophe, et le troisième une jeune fille qui, à son habillement, paraît une initiée aux mystères: cette dernière ainsi que le jeune homme ont l'air de s'entretenir avec le philosophe. Celui-ci a le bâton, qui est la marque distinctive des Cyniques, et des *pédagogues* ou maîtres. Trois choses étaient regardées à Athènes comme l'indice d'une âme hautaine, ou d'un caractère qui aime à dominer, savoir; une *démarche précipitée*, *une voix haute en parlant*, et *l'habitude de porter un bâton* (1). La même collection nous a fourni le n.° 7, qui est le portrait d'un poète ou d'un orateur. Nous nous dispenserons d'entrer dans aucun détail sur la description de ces figures, attendu qu'elles s'expliquent assez clairemens à la vue. Nous croyons néanmoins à propos de rapporter ici une observation de Winckelmann, qui peut s'appliquer en général à tout l'habillement des Grecs. « Entre l'ornement, dit-il, qui consiste dans la garniture, « et l'ornement qui résulte de la manière de disposer ses vêtemens « avec élégance, il y a le même rapport que celui qu'on re« marque entre la beauté et la grâce; et en effet on se sert indif« féremment des mots *grâce* et *élégance* pour exprimer qu'on est « habillé avec goût. Cette élégance ne se manifestait cependant « que dans la robe de dessus et dans le manteau ou pallium, qui « se jetait indifféremment sur une partie quelconque du corps, tan« dis que la tunique, contenue par la robe de dessus ou par la « ceinture, avait toujours la même disposition et les mêmes plis. Cette « disposition convenait beaucoup mieux à l'habillement des anciens « qu'au nôtre, qui, dans les deux sexes, est généralement collé à « la taille et n'est pas susceptible d'être drapé (2) ».

*Matière des vêtemens.*

Les Grecs, et en général les anciens, tiraient de diverses substances la matière de leur habillement. D'abord ils se vêtirent de peaux d'animaux, comme nous l'avons observé en son lieu. Ensuite ils firent usage de toiles de lin, et d'étoffes légères. La toile se

(1) Démosth. *adv. Pantaenet.* et Casaubon. *ad Theophr. Charat.* chap. 7.

(2) Winckelmann, *Storia ec.* Tom. I. pag. 429, Cet auteur (*ibid.* pag. 422) est d'avis que les Grecs connaissaient l'usage des *presses*: conjecture qu'il déduit, non pas tant de la mention qui est faite de ces sortes d'ustensiles dans plusieurs écrivains, que des plis même et autres indices qui annoncent l'effet d'une compression sur les étoffes.

reconnait dans les monumens à sa transparence et à ses petits plis bien comprimés. Les anciens Grecs s'habillaient de toile ( quoiqu'Hérodote dise que cela ne doive s'entendre que de la robe de dessous à l'usage des femmes ), et les Athéniennes en étaient encore vêtues du tems d'Euripide et de Thucydide (1). Les draps les plus fins, dont il y avait une manufacture renommée à Coos, étaient de coton. Il y en avait de rayés et à fleurs (2), et les femmes particulièrement en fesaient leurs vêtemens. Dans des tems moins éloignés on fabriqua aussi pour elles un drap extrêmement fin, d'une espèce de duvet qui croît sur certaines pinnes-marines ou coquillages de mer, et dont on fait encore aujourd'hui des gants et des bas pour l'hiver (3). Les monumens nous offrent des figures, sur lesquelles on reconnait des draps de laine aux plis larges et épais qui les distinguent clairement des toiles et autres étoffes légères. A la couleur gorge-de-pigeon des peintures Aldobrandines et d'Herculanum, quelques écrivains, du nombre desquels est Winckelmann lui-même, ont pensé que l'usage des draps de soie était connu à l'époque où elles ont été faites. Mais on sait que le poil de chèvre, le coton, le lin lorsqu'il est filé bien fin, et le camelot produisent aussi cette couleur, quoique moins vivement que la soie (4). On ne trouve dans aucun écrivain que les Grecs aient porté des étoffes de soie: cependant Aristenète parle du manteau à couleur gorge-de-pigeon, dont un jeune élégant était revêtu, et Philostrate attribue au pal-

(1) Hérod. Liv. V. chap. 87. Eurip. *Bacch.* v. 819. Thucid. Liv. II. chap. 29.

(2) Salmas. *Plin. Exerc. in Sol.* chap. 7 pag. 101. Rub. *de Re vest.* Liv. I. chap. 2.

(3) Salm. *Not. in Tertull. de pall.* pag. 172 etc.

(4) V. Lens. *Le costume, ou Essai sur les habillem. etc.* Liv. I. ch. 1. pag. 55. Outre Winckelm., on peut consulter encore *l'Encyclop. méthod. Planch. Antiq.* Tom. II. pag. 50 et suiv. sur les différentes matières dont les anciens composaient leur habillement. Quant à la liberté que prenaient les artistes de représenter les figures nues, ou simplement avec une légère trace de manteau, il faut voir la belle dissertation de E. Q. Visconti, qui se trouve insérée dans la *Decade filosofica* ( 15 *Flor.* an XII ), et dont on trouve aussi l'extrait dans le même tome de l'*Encyclop. méthod.* On peut voir enfin ce que nous avons dit dans nos recherches sur les *Tems mythologiques ou fabuleux* pag 77.

lium d'Amphion des couleurs nuancées comme celles de l'iris (1). L'usage des draps tissus en or ne parait pas avoir été généralement connu des Grecs, car Pline nous assure qu'Attalus fut le premier à entrelacer ce métal avec d'autres matières (2).

*Couleurs des vêtemens.*

Nous avons parlé, dans nos recherches sur la *Religion*, des couleurs propres à chaque Divinité : il convient maintenant que nous disions aussi quelque chose de celles qui étaient les plus usitées dans l'habillement civil. La plus commune était le blanc, qui a été partout et en tous tems la couleur des vêtemens sacerdotaux. Nous venons de faire mention de la couleur gorge-de-pigeon. On estimait singulièrement le vert et surtout l'*onfacinum*, ou la couleur du verjus, qui était particulière aux Bacchantes, et pour laquelle Alexandre, selon Pollux, avait beaucoup de goût. Sidonius Apollinaire parle souvent aussi de vêtemens *couleur d'herbe*. Mais la pourpre fut toujours la couleur la plus recherchée et la plus couteuse : c'était celle de l'habillement des Rois et des magistrats suprêmes : les gens riches ou à prétentions fesaient teindre de cette couleur leurs vêtemens ou au moins les bandelettes dont ils les garnissaient. Les anciens distinguaient deux sortes de pourpre, selon la substance dont elle était composée ; l'une était la *pourpre marine ou de Tyr*, qui se fesait avec les *mollusques testacées*, ou avec l'espèce de coquillage appelée *murex* et *purpura* par les Latins : la seconde, qui était celle *de terre*, et moins précieuse que la première, se composait avec des végétaux, et surtout avec la noix de galle à laquelle Silius Italiens donne le nom de *cinyphius coccus* (3). Quant à la gradation des couleurs, la pourpre des anciens peut se diviser en trois espèces, selon Dion Chrysostome, savoir ; la *marine* ou *violette* semblable à notre cire laque ; la *terrestre* ou *rosea*, appelée φοινικῆς, en Grec, et *coccinum* en Latin, laquelle ne différait pas de notre écarlate, mais était moins brillante ; la *commune*, qui était une imitation des deux premières et se composait d'un

(1) L'usage de la soie ne fut introduit à Rome que du tems des Empereurs. On la tirait de l'Assyrie, et elle se payait au poids de l'or. Les œufs des vers à soie n'ont été connus en Europe que sous Justinien dans le VI.e siècle. Les premières fabriques de soie furent établies à Athènes, à Thèbes et à Corinthe.

(2) Liv. VIII. chap. 48 §. 63.

(3) On peut voir sur ces divers objets le savant ouvrage d'Amati : *De restitutione purpurarum*.

mélange de pastel, de safran et de garance (1). La pourpre se distinguait encore par le nombre de teintes qu'on avait données à l'étoffe de cette couleur. Ainsi on appelait διπαζή, celle qui avait reçu deux teintes. Dès les tems d'Homère le noir était consacré aux habits de deuil; et l'on voit dans le XXIV.e livre de l'Iliade qu'à la mort de Patrocle, Thétis se revêtit d'un manteau noir (2).

*Festins.* De l'habillement nous passerons aux festins et aux jeux. L'usage de prendre la nourriture deux fois par jour, savoir le matin et le soir, s'était généralement conservé parmi les Grecs. Leur repas du matin était très-frugal: c'est pour cela que Platon s'étonnait de ce que les habitans de la Sicile et de l'Italie se traitaient à table le matin comme le soir: car on regardait comme des gens de mauvaises mœurs ceux qui mangeaient plus d'une fois par jour à satiété. Le souper ou vrai repas se fesait avec tout l'appareil dont nous avons parlé à l'article des tems héroïques: c'était le moment le plus agréable de la journée, comme le plus propre pour les réunions

(1) On n'a pas suffisamment déterminé jusqu'à présent le sens de cette expression *porporeggiar del mare*, qu'on rencontre souvent dans les anciens écrivains. On trouve dans le lexique de Forcellini au mot *Purpureus*, que cet adjectif signifie en poésie *nitidus*, *purus*, *splendidus*, *aspectu pulcher*, *cujuscumque coloris sit.* Ainsi dans le sens poétique qu'il doit toujours avoir quand on parle de la mer, ce mot signifie, *luisant*, *clair*, *transparent* etc. Et en effet Horace (Liv. IV. Od. 1. v. 10) donne aux *cygnes* mêmes l'épithète de *purpurei*; et Albinovano (el. II. v. 62) la donne même à la neige:

*Brachia purpurea candidiora nive.*

Cicéron (IV. *Accad.* c. 33) distingue clairement la mer *purpurea* de la mer *cerulea*: *Mare illud, quod nunc Favonio nascente purpureum videtur, mane flavum:* distinction qui n'aurait pas lieu, si *purpureus* et *cœruleus* ne signifiaient qu'une même chose. Heine en commentant ce vers de Virgile,

*In mare purpureum violentior effluit amnis*,

dit: *Sane purpureus non semper ad colorem refertur; verum etiam ad splendorem ac nitorem purpurae, ut adeo sit pro fulgens, nitens: ut lumen purpureum, nix purpurea.*

(2) Denis. d'Halic. *A. R.* Liv. VIII. chap 39. Ovid. *Métam.* Liv. VI. v. 288 Selon Plutarque (*Quaest Rom.*) ce fut sous les Empereurs Romains que les femmes commencérent à s'habiller de blanc en signe de deuil.

de confiance et les doux épanchemens de l'amitié. Aussi n'y admettait-on que les personnes de la plus tendre intimité, et l'on désignait du nom injurieux de *musca*, mouche, quiconque osait se présenter à un souper sans y être invité (1). A l'usage où l'on était dans les premiers tems de souper assis succéda celui de se coucher sur des lits: usage passé de l'orient en Grèce, et qui y devint général depuis celui des bains, au sortir desquels on allait au lit ou à table. Ces lits ne différaient point de ceux sur lesquels on dormait, si ce n'est qu'ils étaient peut-être moins élevés. Mais l'époque de leur introduction nous est inconnue. Diodore de Sicile en parle comme d'un usage commun, dans la description qu'il fait du banquet donné par Clisthène aux jeunes gens qui aspiraient à la main de sa fille: ce qui arriva vers l'an 548 avant l'ère vulgaire. Il est certain que, du tems d'Aristote, les convives étaient couchés sur des lits dans les repas publics, comme nous l'apprend ce philosophe dans son VII.e livre sur la politique, et cet usage subsistait encore sous le règne de Constantin (2). Ces lits n'étaient généralement qu'au nombre de trois: d'où était dérivé le nom de *triclinium* donné à la salle à manger chez les anciens; et il pouvait tenir sur chacun d'eux de trois jusqu'à cinq personnes (3). Plutarque, en parlant de la frugalité de Cléomène dit, qu'on pouvait vraiment donner le nom de laconique au souper de ce Roi: car il n'y avait que trois lits dans la salle, et lorsqu'il invitait des ambassadeurs ou quelques étrangers, on y plaçait deux autres lits, et le repas était alors un peu plus splendide. Les femmes n'y étaient pas toujours admises; et lorsque cela avait lieu, elles ne se couchaient pas toujours sur des lits, mais elles s'asseyaient au bout de celui sur lequel était leur mari, ou sur des chaises à dossier (4). Ce n'était guères que dans les banquets en l'honneur de Bacchus,

*Usage d'être couché à table.*

*Lits, leur forme.*

(1) Les Grecs et les Romains donnaient le nom de *mouche* à quiconque voulait s'introduire de force dans la maison ou se mêler des affaires d'autrui. C'est pourquoi Plaute (*Poenul, Act. III. sc. III.*) appelle *hospitium sine muscis* une maison où il n'y a pas de ces hôtes importuns. Les Egyptiens, selon Horapolle, étaient aussi dans l'usage de représenter sous l'image d'une mouche l'homme importun et indiscret.

(2) Voyez Mercurial, *de Arte gymnastica* pag. 63 et suiv., où sont rapportées plusieurs particularités sur les soupers des anciens.

(3) *Graeci quini stipati in lectulis*, Cic. *in Pison.*

(4) Hérod. Liv. V. §. 18. Tournefort, *Voy. du Levant*. Tom. II. pag. 3.

ou dans les soupers d'appareil et de fête qu'elles se couchaient. Cet usage n'était cependant pas tellement général pour les hommes, qu'ils ne pussent aussi s'asseoir ou rester debout : c'est même ce qui se pratiquait dans les calamités publiques, et c'est ainsi que mangeaient les gens du peuple. La table était carrée (1), et il parait qu'anciennement cette forme était aussi celle des plats. Les lits, sur lesquels on posait des coussins et des tapis, étaient rangés alentour. Les convives s'y couchaient, le haut du corps appuyé sur le bras gauche, et la partie inférieure étendue ou légèrement repliée, tenant la tête un peu soulevée, et quelquefois avec des oreillers derrière le dos. Lorsqu'il y avait plusieurs convives sur un même lit, le premier qui était en haut avait ses pieds étendus le long du dos du second, dont la tête arrivait au nombril du premier, et il y avait entre l'un et l'autre un petit coussin qui les séparait : le troisième était placé de la même manière, puis le quatrième et ainsi de suite (2). Les convives devaient être habillés de blanc, qui était la couleur de la gaieté et de l'allégresse.

*Tables.*

L'usage était dans les festins de se mettre autour du corps ou sur la poitrine une quantité d'herbes odoriférantes et de fleurs, même sèches et artificielles à défaut de vertes et de naturelles : la table et le pavé même de la salle en étaient jonchés. Les convives se ceignaient la tête de couronnes de laurier, arbuste qui était regardé comme un spécifique contre les fumées du vin (3). On ne cessa même pas, depuis les tems héroïques, de répandre des parfums et des essences sur le pavé et sur les murs du triclinium, et d'en mêler usque dans le vin. Le souper se composait ordinairement de trois services. Le premier appelé πρόπομα, consistait en légumes, parmi lesquels les chou-fleurs tenaient à Athènes le premier rang : on y joignait des huîtres, des œufs frais ou à la coque, et un mets liquide fait avec du vin et du miel. Le second, qui se nommait δεῖπνον, était le souper proprement dit, et se composait de mets plus solides tels que volaille, gibier, poisson etc. assaisonnés de diverses manières. Le troisième, auquel on donnait généralement le nom τράπεζα, desse-

*Fleurs, herbes coronaires.*

*Essences, parfums.*

(1) Ercol. *Pitt.* Tom. IV. pag. 266. N. (4).

(2) Pott. *Archael. Graeca*, Liv. IV. chap. 20.

(3) Xénoph., *de Cyri expeditione*, Liv. IV. chap. 5. Plutar *Sympos.* etc. Au sujet des fleurs *conviviales* et des herbes coronaires, il faut voir, outre Athénée XV. 4. Paschal, Madero et Stuk.

lon Athénée, consistait en patisseries, en sucreries et en fruits: ce dernier service était le plus splendide, et souvent même accompagné de musique et de danses (1).

Triclinium. La planche 144 offre l'image d'un *triclinium*, dont la composition est de M.r Sauquirico. Il est éclairé par des lampes et des flambeaux. Athénée dit qu'on voyait dans le *triclinium* de Caranus des statues de petits Amours, de Dianes, de Pans, de Mercures et autres, qui tenaient en main des lampes allumées (2). Il existe des bas-reliefs et autres anciens monumens représentant des *triclinia*, sur les corniches et les murs desquels et près des tables, on voit des enfans avec des corbeilles, d'où ils semblent vouloir verser des herbes et des fleurs, ou qui tiennent en main des feuillages en forme d'éventails (3). Le *triclinium* était en outre décoré de rideaux, de tapis et de tapisseries, peut-être par allusion aux banquets qui se fesaient en plein air en l'honneur de Bacchus (4): les portes intérieures des appartemens se fermaient

Coupes. également avec des rideaux. Une des figures tient levée une coupe en forme de corne. Nous avons vu en effet que les cornes des animaux étaient anciennement employées à cet usage. *On prétend*, dit Athénée XI. 7, *que les anciens se servaient de cornes de bœuf pour boire. Une preuve de cela, c'est qu'on exprime encore aujourd'hui par le mot* κεράσαι, *l'action de mêler l'eau avec le vin, et que la coupe s'appelle* κρατήρ . . . . . *de l'usage où l'on était de mettre dans une corne ce qu'on voulait boire.* Le luxe, en fesant des progrès, changea cette coupe grossière en vases d'or, d'argent et de verre, qui en conservèrent la forme. Ces vases étaient faits quelquefois de manière à pouvoir en recevoir le vin dans la bouche par la partie inférieure du vase, sans l'approcher des lèvres, et l'on se fesait un point d'honneur de vider ainsi une coupe d'un seul trait (5). La femme qui est assise à l'un des côtés se fait remarquer par l'espèce d'ornement qu'elle a sur la tête, lequel ressemble un peu à la touffe de plu-

(1) Poll. Liv. VII. chap. 12. Athén. Liv. IV. chap. 4. et 8. Les tables s'appelaient τράπεζαι, parce qu'elles avaient ordinairement quatre pieds et qu'elles étaient carrées. Homère n'en distingue d'aucune autre forme.

(2) Athén. Liv. IV. chap. 2 Ercol. *Pitt.* Tom. IV. pag. 48. N. (3).

(3) Jaconius, *de Triclinio*, *append. Ursini*, pag. 243. Pignor. *de Servis*, pag. 157.

(4) Plut. *Symp.* IV. 5. Diod. IV. 4 et autres.

(5) V. Ercol. *Pitt.* Tom. I. pl. XIV.



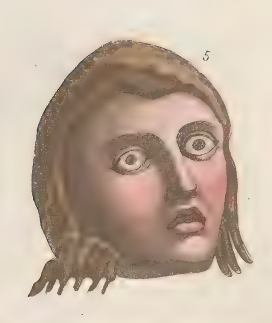
A. Sanquirico inv. del.

Busi e Rainieri inc.






















*Bottigelli inc.*

mes appelée volgairement *sultanino*, et dont avait la tête parée une Vénus qu'on voyait dans le jardin du palais Farnese. Cet ornement se composait aussi de pierres précieuses, et était particulier aux femmes d'un haut rang. Voyez le n.° 19 de la planche 136 où il est représenté.

Les anciens connaissaient plusieurs sortes de jeux. 1.° celui des *dès*, qu'Hérodote dit avoir été inventé par les Lydiens comme un moyen de distraction dans une cruelle famine, où ils ne pouvaient prendre de nourriture qu'une seule fois en deux jours (1). 2.° le jeu de *dames* et d'*échecs*, qui, au dire de Philostrates, fut inventé avec celui des dès par Palamède pour servir de passe-tems aux Grecs durant le long siège de Troie. 3.° le jeu des *astragales*, ou des *osselets*, qui passait pour être consacré à Vénus. Chacun de ces osselets, qui étaient ordinairement au nombre de cinq, avait six faces; mais ne pouvant se soutenir que sur deux, on ne comptait que quatre chutes, qui donnaient tantôt perte et tantôt gain. Sur chacune de ces faces étaient gravés les noms et les images des principales divinités: l'astragale joué qui présentait le nom et la figure de Vénus gagnait (2). 4.° le *penthalite*, dont on trouve une description détaillée dans Pollux (IX. 126): *Voici*, dit cet écrivain, *comment se jouait le penthalite. On lançait avec la paume de la main cinq petits cailloux ou osselets, qu'il fallait recevoir et retenir sur le dos de la même main* (3). 5.° le *troclos*, qu'on voit représenté sur divers monumens, et qui consistait en un cercle de métal quelquefois garni de grélots, qu'on fesait tourner avec une petite baguette (4). 6.° enfin le jeu de boule, dont il est fait mention dans le VIII.e livre de l'Odyssée. Outre ces jeux il y en avait encore plusieurs autres, particulièrement à l'usage des jeunes filles. Tels étaient entr'autres ceux des petites coquilles, des *escargots*, et autres testacés de ce genre (5). Jeux.

(1) *Histor.* Liv. I. 94.

(2) Les Grecs donnaient le nom d'*astragale* à un petit os du talon des agneaux ou d'autres petits animaux. Il a été écrit, à commencer par Eustaze, des traités entiers sur le jeu des *astragales*, sans qu'on en sache mieux ce qu'il était.

(3) Voyez ce jeu à la Plan. I. Tom. I des *Pitt. Ercul.*, si pourtant ce n'est pas celui des *astragales* qui y est représenté.

(4) V. Winckelmann, *Monum. antic.* fig. 194, pag. 257.

(5) Casaub. *ad Athen.* VII. 9. Les jeunes filles Grecques nouris-

Meubles et autres objets.

Les recherches que nous venons de faire sur les mœurs privées des Grecs nous ont mis souvent dans le cas de parler des vases, des tablettes, des livres, des lits, des sièges et autres ustensiles à leur usage. Nos lecteurs verrons sans doute avec plaisir, que nous leur donnions maintenant une courte description des principaux de ces ustensiles accompagnée de l'image de chacun d'eux. A commencer par les vases, nous avons vu à l'article sur la *Sculpture*, de combien d'espèces et de formes il y en avait, quel cas on fesait surtout de ceux d'argile, et de quel usage ils étaient dans les temples ainsi que dans les besoins publics et privés. Le n.° 12 de la planche 138 nous offre l'image d'un des plus beaux vases de la collection d'Hamilton. Celui qu'on voit sous le n.° 1 de la planche 142 est d'une forme des plus antiques, et appartient au Chevalier Anderson: les autres sous les n.os 2, 3, 4, 5 et 6 sont pris du Musée Britannique. Les vases sous le n.° 7 appartiennent à la collection d'Hamilton, et l'élégante patère n.° 8 au musée Britannique. Henri Moses a donné aussi de jolis dessins de tous ces vases (1). Le pliant, *diphroa*, et les deux sièges à dossier, *clismoa* n.° 14 et 15 de la planche 138 sont pris de la même collection; l'un de ces sièges est recouvert d'une peau, et l'autre d'une espéce de matelas. Les deux trônes n.° 22 et 23 sont également copiés des peintures d'Herculanum: on y a joint le marchepied, *thrénis*, et le bassin *delnos* pour laver les pieds. L'ouvrage de Hope nous a fourni le magnifique trône n.° 1 de la planche 143. Les trônes en marbre n.° 7 et 8 de la planche 141 sont pris du grand ouvrage de Choiseul; mais ces deux monumens se ressentent déjà de l'époque des Romains. Les figures qu'on voit couchées aux n.os 1 et 2 de la même planche, représentent deux Grecs de la Syrie, qui sont Elabéle et son épouse. Ce monument a été communiqué à Villemin par le célèbre Cassas. Les choses les plus remarquables qu'on y trouve sont les longues et larges manches d'Elabèle, la richesse des vêtemens de la femme, les coussins et les lits décorés de belles broderies (2).

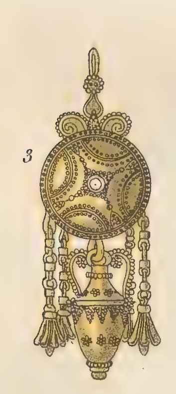
Vases. — Sièges. — Trônes. — Lits, coussins.

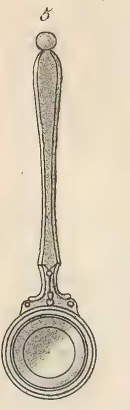
saient des oies et autres volatiles pour leur amusement. Pausanias (IX. 39) nous en offre un exemple dans l'histoire de l'oie d'Hercine et de Proserpine.

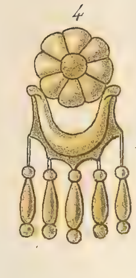
(1) *A collection of antique vases, Altars, Paterae etc. London, Taylor.*

(2) Willem. Tom. I. Pl. XXV.



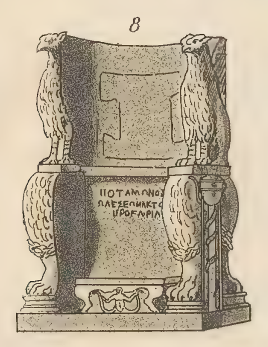



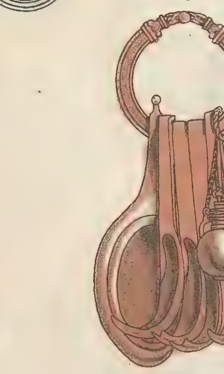





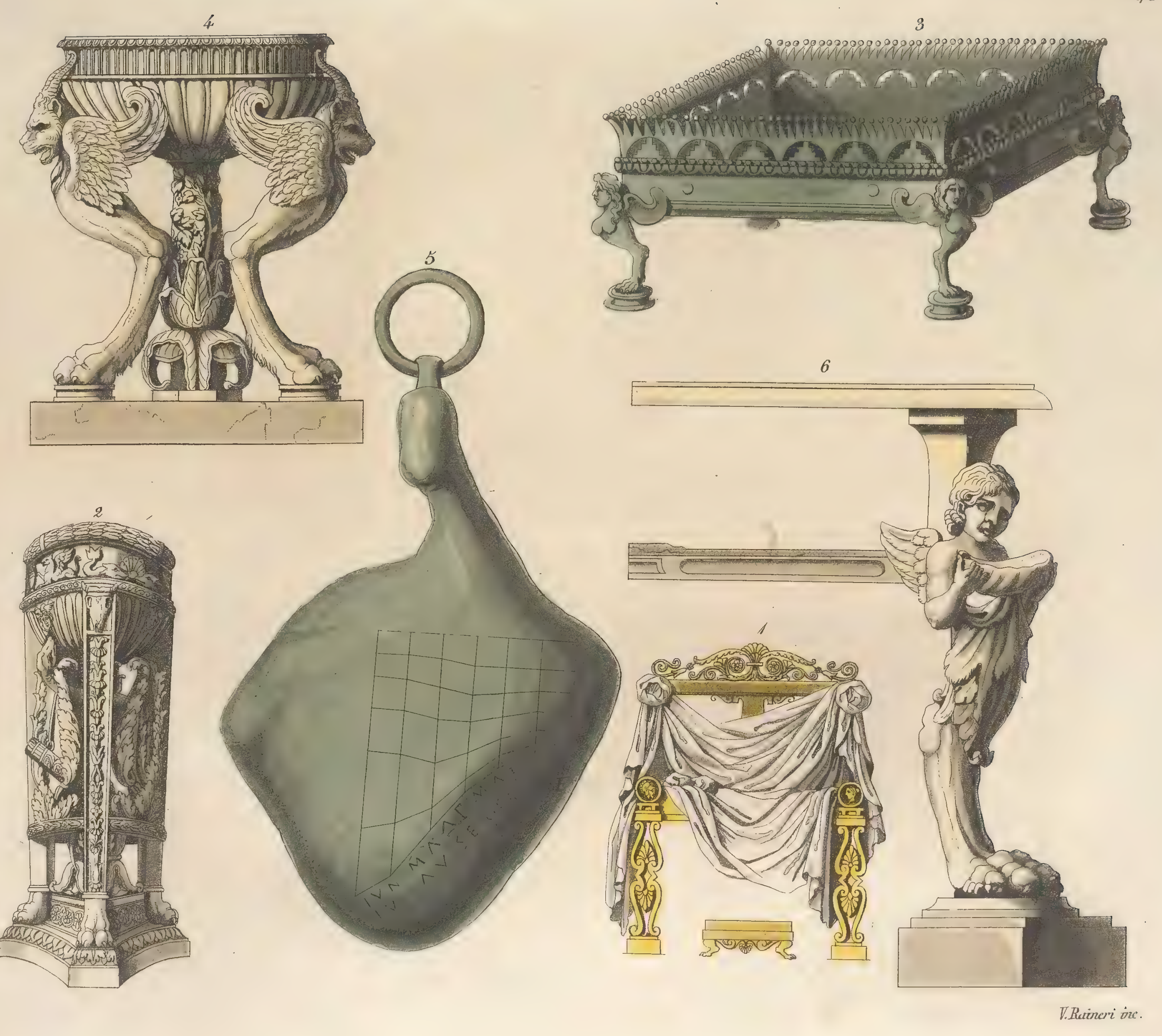







Sigis. Gallina inc.




V. Raineri inc.

On voit au n.° 16 de la planche 138 plusieurs tablettes pour écrire. Elles étaient généralement d'ivoire et enduites d'une couche de cire, sur laquelle on écrivait avec des poinçons ou styles, dont le n.° 17 nous retrace la forme. Ces tablettes avaient à leur milieu une espèce de bouton, pour empêcher qu'elles ne se collassent les unes contre les autres, lorsqu'on voulait leur donner la forme de livre. Les dessins n.os 18 représentent des écritoires, des plumes ou petits roseaux, et des rouleaux ou livres de papyrus. Ces livres étaient écrits en colonnes de haut en bas, et se roulaient sur deux petits cylindres adaptés aux deux extrémités. Ces colonnes contiennent dans les manuscrits d'Herculanum quarante lignes au plus, et ont quatre doigts de largeur: il y a l'espace d'un doigt entre les colonnes, et chacune d'elles est encadrée dans une ligne rouge. A quelques-uns de ces livres est attachée une petite plaque portant des numéros, sous lesquels sans doute ils étaient enregistrés dans la bibliothèque, avec un ruban qui servait probablement à les sortir des tiroirs où ils étaient renfermés. On peut voir au n.° 19 la forme de ces tiroirs. Il est à remarquer que les bas-reliefs et les peintures qui nous restent des anciens nous offrent à peine quelqu'indice d'armoires ou de placards pratiqués dans les murs. Tous les objets que nous venons de décrire sont copiés des peintures d'Herculanum. Nous avons encore pris de ces mêmes peintures les n.os 20 et 21, qui représentent des bourses ou espèce de petits *sacs*.

*Tablettes pour écrire*

*Ecritoires, plumes etc. volumes etc.*

Le n.° 5 de la planche 141 est une cueillère du musée Herculanum. Les fourchettes ne semblaient pas encore être d'un usage général à cette époque. Les cueillères des anciens étaient beaucoup plus profondes que les nôtres, en ce qu'on ne s'en servait que pour répandre les sauces sur les mets. Au même musée appartiennent encore les ustensiles en métal qu'on voit sous le n.° 6, et qui sont, savoir; un anneau d'une forme plate, avec un paquet de lavettes à l'usage des bains enfilées dans cet anneau, et une petite patère de l'espèce de celles dont on se servait pour se verser l'eau sur le corps, après s'être oint des parfums tirés du vase, qu'on voit aussi suspendu par de petites chaînes au même anneau. Les n.os 12 et 13 de la planche 142 présentent deux torches ou porte-flambeaux, pris l'un des peintures d'Herculanum, et l'autre de la seconde collection d'Hamilton. Les n.os 11 et 17 sont des corbeilles de fruits copiées des mêmes peintures. Les corbeilles n.os 10 et 11 se trouvent dans les peintures des vases de la première collection d'Hamilton

*Cueillères.*

*Ustensiles à l'usage des bains.*

*Torches.*

*Corbeilles.*

On voit aux n.os 14 et 16 des vases de verre avec des fruits (1), aux n.os 15 et 18 une bourse et un vase avec une étiquette (2), et au n.° 19 une serviette ornée de franges. Ces numeros sont tous pris des peintures d'Herculanum. Le vase n.° 20 et la tasse n.° 21, ainsi que les n.os 22 et 23 de la planche 142, appartiennent à la première collection d'Hamilton. La beauté de leur style nous offre la preuve de la délicatesse du goût des Grecs jusque dans les moindres objets. Le n.° 2 de la planche 143 est un superbe trépied en marbre, qui appartenait autrefois au musée Napoléon. La magnifique coupe n.° 3 de la même planche est copiée des ouvrages de Piranesi. Sous le n.° 4 est un brasier en bronze, découvert en Istrie et publié par Carletti, puis par Willemin: on le prit d'abord pour un *pulvinar*, ou un de ces lits sur lesquels on couchait les statues des Dieux; mais sa ressemblance parfaite avec les brasiers trouvés dans les ruines de Pompeia et d'Herculanum, ressemblance qui n'offrait pas le moindre rapport avec les *pulvinaria* en bronze qu'on y avait aussi découverts, mais plus encore les charbons dont il était encore rempli le firent bientôt reconnaître pour un brasier. Le monument en bronze n.° 5 appartenant au musée Herculanum est des plus curieux et même unique en son genre. C'est une horloge *portative* et *verticale*, où est représenté avec la plus grande simplicité le mouvement supposé du soleil dans l'écliptique pendant

*Tasses etc.*

*Brasier.*

*Horloges.*

(1) Nous avons déjà vu plus haut, qu'à défaut de fleurs naturelles, les anciens en employaient d'artificielles. Il en était de même des fruits et de mille autres objets, qui servaient d'ornement sur les tables et dans les appartemens. « Les anciens, dit Boetiger, avaient tant de petites choses en cire, et en fesaient un usage si heureux, que, sans qu'il soit besoin d'aucune autre preuve, la seule analogie suffirait pour nous faire conjecturer, que les fleurs et les fruits en cire ne leur étaient pas inconnus. Il existait une classe d'artisans appelés κορόπλαϑοι, *faiseurs de marmousets*. Ces ouvriers rivalisaient avec les statuaires et les fondeurs en bronze, dans l'imitation de leurs plus belles figures, qu'ils exécutaient en cire Il est probable que leur talent s'exerçait encore sur tous les autres objets, qui pouvaient se représenter en cire avec succès ». Il se présentait en effet une foule d'occasions de faire usage de fruits artificiels. Telles étaient les fêtes d'Adonis, qui se célébraient vers la fin de l'hiver, et pendant lesquelles on exposait dans les maisons des vases de fleurs et des corbeilles pleines de toute espèce de fruits.

(2) Peut-être un vase de parfums, Voyez Sphanhemius sur les diverses formes et la matière des vases à parfums, *Callim. Hist. in Pall.* v. 13.

les douze mois de l'année, qui y sont indiqués par leurs noms; elle a la figure d'un jambon, qui était un des mets les plus estimés du second service chez les anciens. Le manche du jambon même lui sert de gnomon. (1). Le n.° 6 enfin représente une grande table en marbre publiée par Willemin, et qu'on trouve inédite dans le même musée. *Table.*

On voit par les mœurs des Grecs dans les tems historiques et surtout dans les siècles de leur plus grande prospérité, que si d'un côté ils gagnèrent en industrie et en rafinement dans tout ce qui tenait aux besoins de la vie, de l'autre ils perdirent considérablement de leur antique vertu, et de cette énergie qui fait les grandes ames. Mais le luxe, et la dépravation qui l'accompagne, ne triomphèrent jamais d'une manière plus scandaleuse que sous le règne de Théodose le grand et de son fils Arcadius: ce dont nous avons une preuve incontestable dans l'ardeur du zèle avec lequel S.t Jean Chrysostôme déclamait contre les vices de son tems. Ce saint docteur nous apprend, que les grands seigneurs se fesaient précéder dans les rues, d'un héraut magnifiquement vêtu qui les annonçait à haute voix, d'une troupe de licteurs armés de verges pour écarter la foule, et d'un certain nombre de cliens et de parasites. Ils portaient le *balteum*, espèce de ceinture ou d'écharpe en or, qui était un signe de la plus haute distinction. Mais c'est particulièrement contre les femmes, que tonne l'éloquence de l'orateur Chrétien. « Outre les pendans d'oreille, dit-il, elles portent d'autres bijoux à l'extrémité de leurs joues. Le fard colore leurs sourcils et tout leur visage. Leurs tuniques sont entrelacées de fils d'or: leurs colliers sont du même métal, et il brille en lames d'or autour de leurs poignets . . . . Leur chaussure est noire, luisante et se termine en pointe. On les voit montées sur des chars attelés de mulets blancs qui ont des freins dorés, et suivies d'un grand nombre d'eunuques et de femmes attachées à leur service.

*Extrême dépravation des mœurs du tems de Théodose.*

(1) Il faut voir au sujet de ce monument, singulièrement remarquable sous tous les rapports, la *Préface* du III.e tome des peintures d'Herculanum. Les noms des mois y sont indiqués en latin: ce qui pourrait le faire regarder de quelques-uns comme un monument qui n'est pas Grec. Mais les Romains ne connurent que fort tard l'usage des horloges, qui leur fut appporté de la Sicile. Il est donc bien probable que cette horloge, quoiqu'indiquant les mois en latin, est un ouvrage Grec, ou au moins une imitation de ceux qui se fesaient en Grèce.

« Leur faste passe toutes les bornes ». Les jeunes gens les plus distingués par leur naissance et leurs richesses se promenaient sur les places publiques magnifiquement vêtus, et avec une suite nombreuse d'esclaves et autres personnes en grande pompe. Ils se fesaient particulièrement remarquer par leur chaussure brodée en soie et toute éclatante d'or, ainsi que par leurs bracelets du même métal. Ce saint Père déclame surtout contre les théâtres, d'où étaient entièrement bannies la décence et la pudeur. Il parle des jeunes gens qu'on y voyait, la chevelure élégamment peignée et rejetée en arrière, affectant dans leur mise, dans leur regards, et dans leurs gestes les airs d'une jeune fille, et de vieillards qui au contraire se fesaient raser la tête, comme pour se dépouiller de toute pudeur en même tems que de leur chevelure, qui laçaient leur ceinture, qui présentaient leurs joues comme pour être souffletés, et qui étaient prêts à dire et à faire quoique ce fût. Mais nous craindrions de blesser la chasteté de nos lecteurs, si nous voulions rapporter toutes les obscénités qui se commettaient dans les théâtres. Qu'il leur suffise de savoir, que les femmes y paraissaient quelquefois toutes nues; et qu'à l'époque où on y établit des piscines, elles se fesaient une espèce de gloire de s'y montrer nageant et folâtrant dans un état de nudité parfaite aux yeux d'une nombreuse assemblée (1).

## *Costume allégorique.*

*Ce qu'on entend par costume allégorique.*

Par costume allégorique nous n'entendons pas seulement celui que les Grecs supposaient aux êtres incorporels, abstraits et imaginaires, mais encore le costume que les acteurs prenaient sur la scène. Et en effet le sujet d'un drame n'est autre chose qu'une action de la vie humaine dans l'ordre naturel de chaque état; et le masque était souvent comme un signe de convention, dont se servaient les anciens pour figurer les héros, ainsi que les vertus et les vices, et les êtres réels ou fantastiques qu'ils voulaient introduire sur le théâtre. Ainsi la fiction dramatique était comme le voile, sous lequel on déguisait un évènement quelconque de la vie humaine, sinon vrai au moins probable, et tel que chacun des spectateurs pût ap-

(1) *Les modes et les usages du siècle de Théodose le grand et d'Arcadius son fils etc. par le R. P. Dom Bernard de Montfaucon. Hist. de l'Acad. des inscript. etc. Tom. XIII.*

pliquer aux autres ou à lui même ce proverbe, *mutato nomine de te fabula narratur.* Nous diviserons donc cet appendice en deux parties. La première qui traitera du costume propre des êtres incorporels, abstraits et imaginaires; la seconde du costume des acteurs sur la scène. La première comprend les allégories proprement dites, et prises dans le sens le plus étendu de choses ou d'idées représentées à l'aide d'images ou de signes sensibles. C'est la nature elle-même qui a suggéré à l'homme l'idée de ces signes allégoriques, dont il a composé une espèce de langage plus propre à exprimer ses pensées, que les signes arbitraires inventés depuis dans la même fin: langage qui, en nous présentant l'essence même des choses nous en offre une image sensible et vraie, et qui n'a encore rien perdu de son empire sur l'imagination, même depuis que l'art de l'écriture a fait les plus grands progrès. Et en effet, dans les médailles et les édifices publics, les inscriptions en caractères ordinaires ou de convention nous font beaucoup moins de plaisir à voir, que les figures allégoriques qui y sont gravées. Notre cœur s'épanouit à la vue d'une Naïade assise au bord d'une fontaine, versant de son urne penchée une eau limpide; mais il reste froid devant une épigraphe, quelle qu'en soit la beauté. Les poëtes ne se montrent jamais plus embrasés du feu divin, que quand ils empruntent le langage allégorique, qui est le premier dont l'homme ait fait usage. Mais ne pouvant traiter ici que des choses qui sont étroitement liées au *costume*, c'est-a-dire à notre objet, nous renverrons aux ouvrages de Winckelmann, d'Addisson, de Sulzer et de Junker ceux de nos lecteurs, qui voudraient avoir des notions plus amples sur les allégories des anciens. La seconde partie, quoique moins étendue que la première, n'en sera pas moins intéressante. Nous nous y bornerons à l'examen des objets les plus importans, dont on trouve des images certaines dans les monumens.

*Allégories.*

« Les plus anciens sages de la Grèce, dit Winckelmann, à l'exemple des Egyptiens, déguisaient leur doctrine sous un langage figuré, fesant ainsi de la science une sorte de divinité semblable à la Pallas d'Homère, qui s'enveloppait d'un nuage pour se rendre plus vénérable (1) ». Ils voilaient leurs idées sous une espèce d'énigme, qui, au dire de Platon, donnait à la poësie même un air

*Sagesse et but des anciens dans l'emploi de l'allégorie.*

(1) *Essai sur l'Allégorie, Paris.* Jansen, an. VII., pag. 32. Casaub. *in Strab.* pag. 25. A. *ed Pav.*

énigmatique. Tel était le Jupiter d'Orphée, représenté sous une image qui réunissait les deux sexes, pour indiquer qu'il est l'auteur de tous les êtres (1). Ces signes emblématiques, dont il est encore aujourd'hui difficile de pénétrer le sens, ne furent pas employés seulement pour exprimer des idées ou des connaissances abstraites, mais encore pour expliquer les révolutions des peuples et les phénomènes de la nature. Nous en avons une preuve dans les fables des Harpies, de Protée, du Sphinx de Thèbes, et autres, sur le sens desquelles les critiques ne sont pas encore d'accord entr'eux. La science ne se dépouilla point tout-à-fait du voile de l'allégorie, lors même qu'elle commença à se répandre dans la classe du peuple; seulement elle le rendit assez transparent pour laisser apercevoir à travers quelques-uns de ses profonds mystères. Tel est le voile sous lequel Homère a donné d'utiles et sublimes leçons. L'Iliade était destinée à l'instruction des Rois et des magistrats chargés de gouverner les peuples. L'Odissée est le guide de l'homme dans la vie privée et dans les vicissitudes de la fortune. Ce poète a représenté les passions sous des images sensibles; il en a dépeint la beauté, la difformité et les effets, et a donné à ses pensées un corps qu'il a embelli des plus riantes couleurs. Ainsi que les poètes, les anciens philosophes employaient l'allégorie pour exprimer leurs opinions, surtout celles qui ne pouvaient point se manifester sans danger: précaution d'où ont peut-être pris leur origine les cérémonies mystérieuses dont nous avons parlé ailleurs (2).

*Allégories dans les arts du dessin.*

Les artistes durent eux-mêmes adopter ce langage, qui leur offrait une source féconde de conceptions nouvelles. Pausanias parle

(1) Pampho, poète presque contemporain d'Orphée, représenta le père des Dieux entouré de fumier de cheval, sans doute pour indiquer, selon Winckelmann, que la Divinité est présente en tous lieux, et jusques dans les matières les plus abjectes; mais plus probablement encore pour dénoter la force créatrice de toutes choses qu'on attribue à Jupiter. V. Grég. Nazianz. *in Julian. Orat.* 3.

(2) Ce phénomène appelé, par Newton, *attraction*, était désigné par les anciens philosophes sous les noms d'*amour* et de *haine*, qui étaient selon leur doctrine les principes moteurs de élémens. Plutarque dit que l'accusation faite par Cléanthe, disciple de Zenon, à Aristarque de Samos, de n'avoir point rendu à Vesta les honneurs qui lui étaient dus, et d'avoir troublé son repos, ne signifiait autre chose que le nouveau systême, d'aprés lequel Cléanthe avait ôté la terre du centre de l'univers pour la faire tourner autour du soleil. Winckelmann endr. cit. pag. 35.

d'un simulacre de Jupiter qui avait un troisième œil au milieu du front, pour indiquer que ce Dieu embrassait de ses regards le ciel, la terre et la mer. Les plus anciennes statues qu'il eut en Crète, au rapport de Plutarque, n'avaient point d'oreilles par allusion à l'empire qu'il exerce sur tout l'univers, ou peut-être encore à la connaissance qu'il a de toutes choses, et qui lui rendait inutile l'organe de l'ouie. Orphée, moins célèbre encore comme poète que comme législateur du culte des Grecs, représenta Jupiter avec les deux sexes, pour exprimer d'une manière allégorique la bonté avec laquelle ce père des Dieux et des hommes aime à s'entretenir avec les mortels sans distinction de sexe; et telle était aussi l'idée qu'avaient les anciens de toutes les Déités, auxquelles ils donnaient l'épitète de Αρσενοθηλεῖς, *des deux sexes* (1). Lorsqu'ils voulaient représenter les Dieux comme des êtres infiniment supérieurs à la nature humaine, ils leur prêtaient des attributs empruntés des animaux, ou même des choses inanimées. Ainsi ils donnaient la foudre non seulement à Jupiter, mais encore à Junon, à Neptune, à Apollon, à Mars, à Bacchus, à Cibèle et généralement à toutes les grandes Divinités, comme signe emblématique de leur pouvoir suprême sur les mortels; ils représentaient en outre tous leurs Dieux avec des ailes, pour exprimer la célérité de leurs actions, et la vélocité avec laquelle ils se transfèrent d'un lieu à un autre (2). L'Amour était figuré avec les attributs de toutes les Divinités, pour exprimer l'universalité de sa puissance. Ce redoutable enfant est quelquefois représenté avec un trousseau de clefs en main, comme gardien du lit de Vénus, ou peut-être encore parce qu'il est regardé comme l'arbitre des cœurs des Dieux et des hommes. Par les mêmes raisons la tête de lion, qu'on voyait sur le bouclier d'Agamemnon dans le fameux coffre de Cipsèle à Elide, était l'emblême de la terreur; et la Justice conduisant un homme armé sur le tombeau de Polinice, était une allusion à l'équité de la cause de ce héros contre l'usurpation de son frère (3).

*Déités avec les deux sexes.*

*Attributs des Dieux.*

(1) Euseb. *Praepar. Evang.* Liv. III. pag. 61. Nous avons présenté à la planche 54, *Religion etc.*, une Iris, où sont marqués les deux sexes. Apollon se voit également sur une médaille d'argent d'Antiochus III. figuré avec les deux sexes et assis. Il a les cheveux noués sur le haut de la tête, à la manière des jeunes filles en qui cette coiffure annonçait quelles n'étaient pas encore mariées.

(2) V. Winckelmann, *Monum. inediti*, chap. 1 et 2.

(3) On voit sur des casques et des cuirasses antiques des emblêmes

L'image de l'homme avec une tête de bœuf était le symbole le plus clair et le plus expressif de l'agriculture. Telle fut aussi l'origine des figures sous lesquelles on représenta les sciences, les arts, les provinces, les villes, les fleuves etc., comme nos lecteurs pourront s'en convaincre dans les ouvrages de Numismatique (1) auxquels nous les renvoyons pour cet objet. On voit d'après toutes ces considérations, combien il importe de connaître les allégories représentées sur les monumens; et il n'y a pas jusqu'aux moindres fragmens et aux plus petits accessoires, qui ne servent quelquefois admirablement à nous en donner l'explication. L'archéologie aurait fait bien plus de progrès, si les premiers qui commencèrent il y a environ trois siècles à fouiller dans les ruines de Rome, avaient pris plus de soin des ouvrages mutilés, dont la plupart ont été malheureusement em-

*Attributs des sciences et des arts.*

de ce genre, qui devinrent ensuite les *armoiries* ou les *écussons* de certaines familles. Le mot *arma*, *armes* avait anciennement à peu près la même signification, comme les commentateurs de Virgile le prétendent dans ce vers du III.e liv. de l'Enéide.

. . . . . *Cristaque comantes Arma Neoptolemi.*

Ce mot est encore pris dans le même sens parmi nous.

(1) Les artistes ont pour symbole caractéristique dans les anciens monumens un bonnet de forme presque conique, replié en avant à peu près comme le bonnet Phrygien. C'est ainsi qu'est représenté Vulcain sur une urne cinéraire du Capitole, et Dédale dans un bas-relief du palais Spada. On trouve néanmoins des images du premier avec le chapeau ovale.

Winckelmann dans son ouvrage sur l'allégorie propose comme essai aux artistes modernes divers emblêmes, dont ils pourraient faire usage à l'imitation des anciens. Selon lui, les poissons comme privés de l'ouie et de la parole, pourraient être pris pour signe emblématique des sourds et des muets. Un guerrier en habit rouge et dansant en armes représenterait le peuple de Sparte, qui allait à la guerre en dansant. Un Athénien se reconnaîtrait à une cigale d'or entrelacée dans ses cheveux au dessus du front. La cicogne serait le symbole d'un grand voyageur, d'après l'opinion où l'on était anciennement que ces sortes d'oiseaux vivaient errans, et parce qu'au dire de Strabon les peuples errans, étaient alors appelés *Pélasges*, c'est-à-dire *cigognes*. La peinture pourrait être représentée sous l'image de la *poèsie muette*, ou de la poèsie qui aurait la bouche couverte d'un bandeau, ou mieux encore, sous celle d'une belle femme portant sur son sein un médaillon où seraient représentées les trois Grâces, et sur son visage le masque d'une jeune et belle personne, pour indiquer que son principal objet est l'imitation.

ployés à faire de la chaux : malheur dont n'ont pas été exemptes quelques grandes compositions, quoique non encore outragées par le tems, et dont plusieurs sont citées dans les manuscrits de Pirrhus Ligorius, qui existent à la Bibliothèque du Vatican.

Nous avons remarqué, à l'article de nos recherches, ou plutôt de notre *Essai sur la sculpture*, en parlant de l'expression dans les ouvrages du dessin, avec quelle sollicitude les Grecs veillaient à ce que les arts ne se déshonorassent point par des productions vicieuses, difformes et rebutantes; et nous avons ajouté que, toujours fidèles au sentiment de la beauté qui est la loi suprême du dessin, leurs artistes s'abstenaient de représenter les passions, qui ne peuvent s'exprimer que par des contractions de visage ou des attitudes violentes de corps, dans lesquelles disparaissent les lignes formant les limites de la beauté dans un état de repos. Nous avons également, dans notre dissertation sur le fameux groupe du Laocoon, tracé les bornes de l'expression entre la poèsie et les arts du dessin, et nous avons fait voir que la première peut représenter à l'oreille et à l'esprit des choses même horribles, qui sous la main de l'artiste, révolteraient une âme sensible et délicate. Les Grecs portèrent généralement l'application de cette doctrine jusque dans l'emploi de l'allégorie. Et en effet, aucun vice ne se voit représenté dans les monumens de l'antiquité, par la raison que les ouvrages de l'art ne devaient être consacrés qu'à la vertu, mais plus encore parce que le vice porté à son plus haut degré est totalement opposé au but de l'art, dont un des préceptes inviolables était de n'exposer dans les représentations rien que de noble et de sublime, et qui portât l'empreinte du beau idéal. Les poètes nous offrent quelquefois la peinture de quelque vice, et souvent sous les plus vives couleurs. Telle est celle qu'Ovide fait de l'*Envie* dans ces vers :

*Limites prescrites à l'allégorie.*

*Pallor in ore sedet; macies in corpore toto:*
*Nusquam recta acies: livent rubigine dentes*
*Pectora felle virent: lingua est suffusa veneno.*

Mais le pinceau ne pourrait pas rendre cette image sans blesser les lois de la bienséance, auxquelles l'art est rigoureusement subordonné. Que si, par un trait de bizarrerie ou à la sollicitation de quelqu'un, certains artistes de l'antiquité ont représenté quelque vice, ils ont toujours fait ensorte de ne point outrepasser dans la peinture les li-

mites de la convenance, et de ne point offrir aux yeux du peuple des images choquantes ou même peu décentes. C'est ce qu'avait fait Apelle dans son fameux tableau de la *Calomnie*, dont Lucien nous a donné une élégante description, et qui a fourni à Raphael l'idée et le modèle d'une composition sur un semblable sujet.

*L'allégorie n'est jamais prise d'objets hideux, horribles etc.*

Les artistes de la Grèce s'abstenaient, par les mêmes raisons, d'emprunter leurs allégories d'objets hideux, horribles ou tels que de toutes les manières ils répugnassent à la bienséance; et ils ne pensaient, comme nous l'avons dit ailleurs, qu'à sacrifier aux Grâces, non seulemens dans tous leurs ouvrages, mais même jusque dans leurs moindres actions. Leur opinion à cet égard était bien fondée : car en effet l'esprit a une aversion naturelle pour tout ce qui le fatigue, l'ennuie ou l'afflige, de la même manière que l'œil fuit les couleurs trop vives et trop tranchantes, tandis qu'il se repose avec plaisir sur un beau tapis de verdure. Le génie de la guerre, qui est représenté dans le I.er livre de l'Enéide assis sur des armes meurtrières, et qui, chargé de cent chaînes de bronze, *fremit horridus ore cruento*, nous ferait détourner les yeux avec horreur, comme nous les détournerions de l'aspect d'un homme furieux s'il était ainsi représenté sur la toile; et la Discorde décrite par Pétrone les cheveux épars, la bouche écumante, le regard livide, grinçant des dents, et distillant le poison de sa bouche infecte, la Discorde ne figurerait pas moins désagréablement dans les arts du dessin, que les Gorgones d'Eschile, le Pluton du Tasse et les Démons de Milton : « vérité, dit Winckelmann, dont il est aisé de se convaincre, en imaginant l'effet que de semblables images produiraient sur la scène (1). La fable même nous donne un précepte bien important

(1) *Essai sur l'Allég.* pag. 83. « Cela pourrait (ajoute ce savant écrivain) servir de régle aux peintres et aux artistes modernes, qui épuisent leur talent à représenter sous des formes hideuses l'*Hérésie* au pied des images des Saints . . . . . N'exprimerait-on pas la même idée, en représentant l'Hérésie sous la figure d'une belle femme qui s'étend à terre pour cacher sa honte, ou qui parait méditer avec une sorte d'amertume le moyen de se soustraire à son humiliation ? ». Le même auteur reproche au Chevalier Bernini d'avoir manqué aux lois de la bienséance dans sa statue de la *Vérité* qui est à la villa Mattei, en la représentant avec une incision sous le sein gauche, dont elle entrouvre les chairs, comme dans l'intention de faire voir par cette ouverture ce qui passe dans son cœur : ce qui offre un tableau désagréable à la vue, et par conséquent contraire aux convenances.

sur la nécessité d'observer les règles de la bienséance dans les ouvrages du dessin : car Marsias, qui trouve que la flûte n'est pas un instrument convenable à Pallas, parce qu'elle lui gonfle les joues et la défigure, nous apprend par là qu'il faut éviter dans les arts tout ce qui peut altérer la belle nature.

*Comment la mort était représentée.*

C'est sans doute par respect pour cette loi suprême du beau, que les artistes Grecs ne représentaient jamais la mort sous la forme d'un squelette, et que suivant encore en cela l'idée d'Homère, ils lui donnaient la figure d'un Génie ou d'un Dieu jumeau du sommeil (1). Ces deux êtres allégoriques se voyaient en effet représentés ensemble sur le fameux coffre de Cypsèle (un des plus anciens monumens dont la mémoire nous soit parvenue, et que nous avons cité ailleurs), lequel était en cèdre, et gardé à Elide dans le temple de Junon. Ils y étaient figurés sous l'image de deux enfans qui reposaient entre les bras de la Nuit leur mère, tous deux les jambes croisées, et avec cette seule différence, que l'un était blanc et l'autre noir, que celui-ci dormait, et celui-là semblait seulement prêt à s'endormir (2). La mort se voit également représentée sous l'image d'un Génie dans les monumens qui nous sont parvenus. Le n.° 1 de la planche 145, qui est une pierre gravée, nous offre un Génie tenant d'une main une urne cinéraire, et de l'autre secouant une torche pour l'éteindre, en même tems qu'il jette un regard de tristesse sur un papillon qui se traîne à terre. La position de ses jambes annonce qu'il marche, ou qu'il veut jeter avec force quelque chose en arrière. Ce Génie est précisément l'image de la mort, qui en s'approchant de nous secoue sa torche pour l'éteindre (3). Dans d'autres monumens ce même Génie est appuyé contre son flambeau déjà éteint, et dans sa position ordinaire, c'est-à-dire les jambes croisées, attitude qui est celle du deuil et de la tristesse. L'urne cinéraire, le papillon et la couronne sont donc les attributs qui distinguent la mort du sommeil, à quoi il faut encore

(1) Pausan. *Eliac.* chap. XVIII. pag. 442 *edit. Kuh.* Voyez aussi Quatremère, *Le Jupiter. Olymp. etc.*

(2) *Iliad.* XVI. 682.

(3) Cette pierre a été rapportée par Stefanonio, *Schemate* VIII., pag. 123, et par *Lessing* dans sa savante Dissertation : *De la manière de représenter la Mort chez les anciens*, qui se trouve aussi dans le II.e tome de l'ouvrage intitulé *Conservatoire des Siences et des Arts. Paris*, Deterville etc.

ajouter la corne, qui en est l'emblême caractéristique (1). La mort sous la forme d'un squelette ne s'est jamais présentée à l'imagination des poètes Grecs ni Latins, quoique pourtant elle se trouve décrite dans leurs ouvrages sous les formes les plus affreuses, pâle, livide, les dents alongées, les ongles ensanglantés, voltigeant avec des ailes noires, et entraînant après elle les villes assujéties (2). Euripide l'a bien introduite sur le théâtre, mais sous l'image d'une femme enveloppée d'un manteau noir, et tenant un poignard à la main pour couper le cheveu fatal et le consacrer aux Déités de l'Averne, ou peut-être encore avec des ailes noires comme l'ont imaginé quelques commentateurs. Que si les poètes se sont abstenus de présenter cette image, quoiqu'ils eussent pu le faire, vu la licence qui leur a toujours été accordée de représenter des choses horribles ou atroces, comme nous l'avons fait voir en traitant des limites de l'expression entre la poèsie et les arts du dessin, à plus forte raison les statuaires et les peintres ont-ils dû s'imposer cette réserve, attendu qu'ils ne parlent point à l'esprit, mais à l'œil, le plus délicat de tous les sens, qui, dans les personnes bien nées, se détourne de tout ce qui a un aspect désagréable et rebutant. Or quoi de plus affreux peut être présenté à l'œil, qu'un squelette livide et décharné, qui nous offre l'image hideuse et dégoûtante de l'état de corruption auquel notre corps est réduit après la mort? Quoi de plus gracieux au contraire et même de plus flatteur que l'emblême du sommeil, de la tranquillité, du repos, en un mot d'un Dieu qui apporte aux malheureux la fin de toutes leurs peines (3).

(1) *Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.*
*Somnum cum cornu novimus pingi. Lutatius apud Barthium ad Thebaid.* VI. v. 27. *Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere.* (Servius ad Aeneid. VI. v. 233.

(2) Hor. *Satir.* Liv. II. *Satir.* I. v. 58. Sénèq., *Her. Fur.* Statius, *Theb.* I. v. 633 *et* VIII. v. 380.

(3) En observant que les Grecs n'ont jamais représenté la mort sous l'image d'un squelette, nous n'avons pas entendu dire qu'il ne se trouve jamais de ces images dans les anciens monumens. On en rencontre même plusieurs dans les musées. Gori, *Inscript antiq.* Part. I. pag. 455, rapporte une pierre gravée où il y en a trois. Quelle est donc leur signification? « Ces squelettes, répond Lessing dans sa Dissertation, ne sont que des *Larves* non parce que le mot Larve signifie squelette, mais, parce que les anciens entendaient par ce mot une certaine classe d'ames

Nous croyons avoir ainsi surabondamment prouvé, que les artistes Grecs se gardaient bien de prendre pour sujet de leurs allégories, des objets qui ne fussent pas conformes à la loi suprême du beau.

Les Grecs se permettaient plus de licence dans le costume scénique, peut-être parce qu'il ne s'y agissait que d'évènemens passagers, qui ne pouvaient produire qu'une impression momentanée sur l'ame des spectateurs. Mais lorsque l'art théatral eut fait quelques progrès, cette licence fut restreinte dans de justes limites. Dès les tems les plus reculés, les danseurs, dans les fêtes des ven- *Costume scénique.*

humaines séparées des corps. Voilà la pneumathologie des anciens. Aprés les Dieux ils croyaient à une infinité d'esprits créés, qu'ils appelaient *Démons*: ils associaient à ces êtres fantastiques les ames des morts, qu'ils comprenaient sous la dénomination générale de *Lémures*, et dont il devait y avoir nécessairement deux classes: celle des ames des bons, et celle des ames des méchans. Les premières devenaient les Dieux pénates sous les noms de *Lares*. Les secondes, en punition de leurs crimes, erraient sur la terre où elles épouvantaient les méchans, et causaient au bons mêmes de vaines terreurs: on les appelait Larves. On designait les âmes sous le nom de *Mânes*, quand on ne savait pas à laquelle de ces deux classes elles appartenaient. Or je soutiens que ces *Larves*, c'est-à-dire les ames des méchans, étaient représentées sous la forme de squelettes . . . . Sénèque dit (*Epist* XXIV.) *Nemo tam puer est ut cerberum timeat, et tenebras, et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium*. Pourrait-on donner une idée plus expressive d'un squelette que par ces mots *nudis ossibus cohaerens* Quelle plus forte preuve pourrait-on désirer de l'usage où étaient les anciens de donner à leurs fantômes l'image de squelettes»?

Cet auteur cherche ensuite à étayer son opinion de la pluralité des squelettes qu'on rencontre quelquefois dans un seul et même monument; et en parlant de la pierre gravée que nous venons de citer, dont Gori a exprimé le sujet par ces mots: *le triomphe de la mort sur la mort*, et sur laquelle on voit trois squelettes, dont l'un monté sur un char traîné par deux bêtes féroces passe sur un autre qui est étendu par terre, et menace en même tems de renverser le troisième qui est devant le char, il prouve que ce monument n'est que la parodie d'un autre en marbre rapporté par le même Gori, ou au lieu de trois squelettes, on reconnait trois Génies qui sont dans la même action. Il est en outre d'opinion, que ces Génies qu'on voit dans diverses attitudes et occupés à différens exercices sur les tombeaux, sur les urnes et les sarcophages, ne sont que des allégories aux ames des morts, qui ont dans l'autre vie les mêmes occupations ou les mêmes amusemens que ceux auxquels ils aimaient à se livrer dans celle-ci, conformément à la théologie des anciens, dont Vir-

danges, se barbouillaient le visage de lie ou avec du minium. Et en effet il y eut une époque, où tous les acteurs dramatiques étaient appelés indistinctement τρυγῳδόι, *chanteurs de moût*, parce qu'ils se barbouillaient le visage de cette substance (1). Cet usage se conserva long-tems dans la comédie, même après qu'elle se fut assujétie aux lois de la bienséance; et l'on y voyait les acteurs, le visage teint en rouge, en vert et même en noir, comme le prouvent les explications que nous donnent les scoliastes du 519.<sup>e</sup> vers des *Cavaliers* d'Aristophane (2). De l'usage de se teindre le visage à celui du mas-

gile nous donne un fragment intéressant dans le VI.e livre de l'Enéide, où il cite la course des chars parmi les autres exercices, qui forment le passe-tems des ames dans les champs élysées. Que si les *Larves*, ou les ames des méchans se sont présentées à l'imagination des anciens sous l'image de squelettes, rien de plus naturel que de donner le nom de *Larve* à un squelette quelconque, lors même qu'il n'aurait été qu'un simple ouvrage de l'art, sans aucune application déterminée.

Nous savons en outre qu'on appelait *Larves* les squelettes, qui, chez les Romains surtout, se mettaient sur la table dans les festins d'appareil, pour exciter les convives à jouir des plaisirs de la vie, comme l'indiquent ces mots, que Pétrone fait dire à Trimalcion dans un banquet à la vue d'une semblable image :

*Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.*
*Ergo vivamus, dum licet esse bene.*

Winckelmann, dans ses *Monumenti antichi*, n.° 188, rapporte deux squelettes ou figures décharnées, qui étaient peut-être de l'espèce de celles destinées à exciter les convives à la joie et au plaisir, en considération de la brièveté de la vie humaine. Ainsi donc les squelettes qu'on rencontre quelquefois dans les monumens ne sont que des *Larves*, placées là par caricature, et ce ne sont jamais des ouvrages d'artistes renommés. Dans les monumens des beaux arts, ou dans les ouvrages destinés à immortaliser la mémoire des personnes décédées, la mort n'était jamais représentée que sous l'image d'un Génie. Nous terminerons par ces paroles de Lessing : « L'Ecriture sainte même fait mention de l'ange de la mort; or quel est l'artiste qui aimera mieux représenter un squelette qu'un ange? ».

(1) Plin. *Hist.* Liv. XXXIII. chap. 7. Hesych. Tom. II. c. 1428, 24.

(2) Les Grecs se noircissaient le visage avec de la suie, pour se donner un air terrible. Callimaque, dans son hymne à Diane, v. 69, dit que Mercure *employait de la suie où de la cendre noircie du foyer*, lorsqu'il voulait faire le Μορμώ, ou *fantôme* dans le séjour des enfans de l'Olympe. Lucien nous apprend qu'un des plus grands amusemens dans

que il n'y a qu'un pas; il ne parait pas cependant que ce dernier fût d'une date bien ancienne chez les Grecs. Thespis qui vivait vers l'an 535 avant l'ère Chrétienne, et qui fut le premier à purger la tragédie de l'indécence et des obscénités qui la dégradaient, Thespis barbouillait encore de lie le visage de ses acteurs. Eschile, qui avait vu sans doute les drames de Thespis, aurait été, selon Horace, l'inventeur du masque; mais Aristote, qui était postérieur à Eschile d'environ un siècle, et qui connaissait parfaitement l'histoire du théâtre, bien loin de lui attribuer cet honneur, déclare positivement dans sa poétique, que l'inventeur du masque était encore ignoré de son tems. Concluons dont avec M.r Caylus de cette incertitude, que l'usage du masque, ainsi que bien d'autres, s'était insensiblement introduit chez les Grecs, qui peut-être le tenaient, non des Egyptiens auxquels l'art théatral était inconnu, mais des Etrusques avec qui la Grèce était déjà en relation, et chez lesquels était en usage depuis très-long tems un genre de comédies satyriques et licencieuses appelées *Atallanes*, d'Atella ville de l'Etrurie (1). *Origine du masque.*

Quel que soit du reste l'auteur de cette invention, il n'y a pas de doute qu'Eschile fut le premier à exciter, à l'aide du masque sur la scène, l'épouvante et la terreur. Ce poète ne fit pour ses concours dans le exercices dramatiques, que des *tétralogies*, où pièces composées de quatre actions sur le même sujet, qui se succédaient l'une à l'autre, et ne formaient toutes ensemble qu'un même sujet. Aristophane désigne en effet la tétralogie d'Eschile sous le nom d'*Orestias*. La tragédie qui nous est parvenue sous le nom de *Coéphores* était sans doute une partie de cette tétralogie. Elle devait précéder immédiatement la troisième action, ou la tragédie connue sous le nom d'*Eumènides*. Oreste, vers la fin des *Coéphores*, s'aperçoit d'être poursuivi par les Furies, *noires Gorgones entourées d'innombrables serpens, et distillant du sang de leurs yeux*. Cependant elles ne sont vues que de lui seul. De cette manière le poète *Eumènides comment représentées par Eschile.*

les fêtes saturnales était de se noircir le visage de suie. Selon Pollux, l'usage de se le barbouiller de moût, donna naissance à un jeu appelé *τρυγοδίφησις*, qui consistait à chercher quelqu'objet dans un vase plein de moût en s'y plongeant la figure. Dans les orgies triéteriques, les Bacchantes se blanchissaient le visage avec une espèce de plâtre *μυςτίδι γύψῳ*, dont Nonnus parle souvent dans les *Dyonisiaques*.

(1) Caylus, *Recueil d'Antiquités etc.* Tom. I. pag. 148.

a préparé les spectateurs à l'apparition de monstres horribles, que l'homme n'a jamais vus. L'imagination naturellement ardente des Grecs devait s'inflammer à ce seul avertissement. Le poète excite encore une plus profonde émotion au commencement de l'action qui succède immédiatement aux *Coéphores*, c'est-à-dire dans les Euménides, en fesant décrire par la Pythie avec des couleurs plus noires ces monstres de l'Averne, différens des Harpies qu'on voyait peintes dans le temple de Delphes, mais semblables aux Gorgones: *sans ailes, noirs et affreux en tout, exhalant de leurs narines un soufle impur, distillant de leurs yeux un horrible poison, et avec des vêtemens tels qu'on n'en voit jamais aux images des Dieux ni parmi les mortels.* Quel dut être l'effroi des Athéniens, lorsque peu de tems après ces paroles de la Pythie, ils virent paraître sur la scène une cinquantaine de ces Déesses infernales (1)? On sait, d'après une ancienne tradition que, malgré leur passion pour la pompe théatrale et pour les spectacles propres à remuer profondément l'ame des spectateurs, les Athéniens trouvèrent que l'effet de cette invention était trop terrible, et que par une loi ils réduisirent à quinze le nombre des personnages composant ce chœur épouvantable (2).

*Les Furies, comment représentées par les successeurs d'Eschile.*

Les poètes venus après Eschile ont encore renchéri sur lui dans la manière de représenter les Furies, en leur donnant des flambeaux et des ailes, en les armant de fouets et de serpens, en les revêtant d'habillemens ensanglantés, en exagérant enfin l'image de ces horribles déesses, défaut dont n'a pas été exempt Euripide lui-même

(1) A Athènes le peuple avait une telle crainte des Furies, qu'il n'osait pas les désigner par leur nom, et les appelait par antiphrase *Euménides*, c'est-à-dire les *Vénérables*.

(2) L'amour des Athéniens pour le merveilleux engagea Eschile à introduire sur le théâtre un grand nombre de machines et de décorations. Les anciens auteurs de comédies, tout en feignant de vouloir tourner en ridicule les compositions gigantesques des auteurs tragiques, en contractèrent insensiblement les défauts, par complaisance pour le peuple d'Athènes qui aimait ces sortes de spectacles. Telles sont en effet les trois comédies d'Aristophane intitulées les *Nuées*, les *Grenouilles* et les *Guêpes*. Nous observerons cependant, que l'ancien biografe d'Eschile, en parlant de cette loi, ajoute que l'apparition des Furies causa tant d'épouvante dans le théâtre d'Athènes, que des enfans en tombèrent morts, et qu'elle fit avorter plusieurs femmes. Mais outre que cette assertion n'est étayée

dans son *Hercule furieux* (1). Mais la beauté étant dévenue, dans les tems postérieurs, la loi suprême des arts d'imitation, son empire s'étendit jusque sur les Furies et sur tout ce qui pouvait blesser l'œil par des formes indécentes ou horribles. Que s'il fut permis encore aux poètes de s'écarter de cette loi, et s'il continua à régner pendant quelque tems une sorte de licence sur la scène, il n'en est pas moins vrai que les artistes la bannirent tout-à-fait de leurs ouvrages: ce qui fait dire à Lessing que les anciens ne défigurèrent pas leurs ouvrages par l'expression de la fureur et du désespoir, et qu'il est même prêt à soutenir qu'ils n'ont jamais représenté une Furie, c'est-à-dire aucune de ces Déesses redoutables avec le masque et les vêtemens qu'elles avaient portés sur le théâtre du tems d'Eschile et de ses imitateurs. « Le poète, dit encore Boetiger, peut bien employer des images affreuses pour exciter la terreur, et Eschile a fait un grand usage de cette liberté dans ses *Euménides*, même sur la scène. Les sujets que traite la poèsie étant composés de parties qui se succèdent et ne se présentent jamais ensemble, l'effet rebutant s'évanouit presque totalement en eux. Tout affreux et horrible qu'était le masque des Gorgones dans les Euménides d'Eschile, l'aspect des Furies ne devint peut-être choquant, que dans la scène où l'ombre de Clitemnestre les trouve endourmies: car dans toutes les autres scènes elles étaient toujours engagées dans une action qui se développait rapidement, et dont l'intérêt allait toujours croissant, de manière que le spectateur avait tout le loisir d'oublier ce que leur image avait de rebutant. . . . . Il n'en est pas de même des ouvrages du dessin, ou les formes désagréables sont fixes et immobiles, et par conséquent ne peuvent pas devenir un objet de l'art. Aussi les artistes, pour qui Oreste agité par les *Euménides* fut toujours un sujet de prédilection n'ont ils jamais donné aux Furies dans les représentations qu'ils en ont faites, que le ton de sévérité et les emblêmes nécessaires pour caractériser ces Déesses *vénérables*. C'est ainsi que la

*Assujéties par les artistes aux règles de la bienséance.*

que d'un seul témoignage, et manque absolument de preuves historiques à l'appui, il est une autre considération qui doit la faire rejeter, c'est qu'à Athènes il était défendu aux femmes d'assister aux spectacles de théâtre. Cette assertion a sans doute pris son origine de quelqu'hyperbole de théâtre, ou de ces récits exagérés et fabuleux dont sont remplies les histoires Grecque et Romaine. V. Boettiger, *Les Furies d'après les poètes et les artistes anciens Paris*, 1802, pag. 3.

(1) V Barnes, *ad Euripid. Herc. Fur* v. 882.

tête des Gorgones prit peu à peu l'idée d'une beauté féminine sévère. L'idée de chasseresses, qui se trouve déjà dans les Furies d'Eschile, fit trasformer insensiblement ces monstres en belles Nymphes presqu'habillées à la manière des suivantes de Diane. Mais la représentation en elle-même n'eut rien à perdre de sa force : car dans tous les monumens ce sont toujours les Furies qui tourmentent Oreste : la terreur dont il est saisi nous atteste la puissance redoutable de ces Divinités vengeresses, dont l'action paisible n'inspire plus au spectateur le sentiment pénible de la haine et de l'horreur, mais seulement celui d'une profonde vénération (1). C'est ainsi en effet que nous voyons toujours les Furies dans les monumens, et telles nous les avons représentées à la planche 117 de l'article sur la Danse, qui a pour sujet Oreste agité par les Furies, et que nous avons prise d'une des peintures les plus rares des vases d'Hamilton. On y voit les *Euménides* représentées il est vrai avec un visage sévère, mais qui a de la beauté ; elles ont les cheveux entrelacés de serpens et un flambeau à la main. La terreur qu'elles inspirent n'est point l'effet de la monstruosité de leurs formes, mais de leur action seulement, et de l'expression de terreur profondément gravée dans l'attitude et dans tous les traits d'Oreste (2).

(1) Boettig. *ibid.* pag. 60 et suiv.

(2) Voyez l'article *Religion*, planche 54 n.° 2, où est représentée une Furie sous des formes décentes avec deux serpens sur la tête, un flambeau d'une main et un serpent dans l'autre, et telle qu'on représentait aussi la Discorde.

D'aprés ce que dit la Pythie au commencement des Euménides d'Eschile, qu'il ne faut pas donner le nom de *femmes* mais de *Gorgones* à celles qu'elle voit, on est fondé à croire que le costume des Furies fut imaginé par Eschile à l'imitation de celui des *Gorgones*, et que la tête de Méduse lui a servi comme de modèle pour le masque de ses Furies. La tête de Méduse, selon l'antique fable des *Gorgones*, était d'abord d'une forme épouvantable ; mais après que l'art perfectionné eut fait consister dans le beau seul le principe fondamental de l'imitation, elle fut insensiblement modifiée, de manière à ne plus présenter qu'une beauté sévère et en même tems touchante, telle qu'on la voit en effet dans les monumens. Nous avons encore présenté, d'aprés Boettiger à la planche 77, article *Religion*, trois images de cette tête, pour faire voir la différence entre les deux manières de la représenter. Le n.° 6, qui est une médaille de la ville de Populonia en Etrurie, offre l'image de l'ancien et horrible masque des *Gorgones*. Son air de moquerie et de menace, ses dents

Le masque devint encore bien plus nécessaire après Eschile, vu la difficulté qu'il y aurait eu pour les acteurs de se faire entendre sans le secours de cet espèce d'instrument dans de vastes théâtres, qui contenaient jusqu'à dix mille spectateurs, et n'étaient couverts que d'un simple voile. Depuis lors, le masque désigné en grec par le mot *πρόσωπον*, et en latin par celui de *persona*, ne servit pas seulement à imiter la figure ou le caractère du personnage qu'on voulait représenter sur la scène, mais encore il contribua efficacement à renforcer la voix des acteurs. Ce masque avait la forme d'un grand casque, qui enveloppait toute la tête de l'acteur, et qui représentait non seulement les traits du visage, mais encore la barbe, les cheveux, les oreilles, et même les ornemens

*Double objet du masque.*

*Leur forme, matière etc.*

qu'elle grince, sa langue saillante, son visage aplati et enflé, sa chevelure en désordre et composée de serpens lui donnent un aspect affreux. Le n.° 7 est encore une tête de Méduse prise d'un de ces ouvrages en verre, qui servaient d'ornement sur les murs des appartemens, comme on voit les glaces dans les nôtres. Elle est rapportée par Caylus (*Recueil*. Tom. III. pl. 81) qui en avait reçu l'original de Rome. Cette tête n'a point l'horrible aspect de celle de la médaille, car on n'aurait pas pu dans ce cas en faire un objet de décoration dans une chambre; mais elle en a conservé le caractère principal, qui est un visage aplati et enflé, et tient presque le milieu entre la monstruosité primitive et le beau idéal, qu'on donna dans la suite à la tête de Méduse. Ce beau idéal se voit dans le masque n.° 8, qui est pris de la cuirasse du beau buste d'Adrien dans le Musée du Capitole. On n'y aperçoit aucune trace de l'ancienne difformité: sa physionomie est mélancolique et sévère, et propre à exciter la tristesse et non l'horreur dans l'âme du spectateur. Le style noble et grandiose de son exécution fait présumer que l'artiste avait sous les yeux un masque ou un modèle appartenant aux plus beaux tems de la Grèce.

Ce que nous venons de dire des *Gorgones* a également eu lieu pour les Furies. Leur masque et leur vêtement, à mesure que les arts se perfectionnèrent, perdirent insensiblement de cette difformité choquante, que leur avait imprimée Eschile le père de la tragédie, et en même tems l'auteur des inventions scéniques les plus extravagantes. Ces inventions ne laissérent pas cependant d'être employées dans la tragédie, avec cette modification néanmoins, qu'à leur monstruosité primitive, on substitua tous les ornemens et les signes caractéristiques dont elles pouvaient être susceptibles, sans que la bienséance en fût blessée. Les artistes arrivérent même au point de leur donner une beauté réelle, en déguisant ce qu'elles avaient de terrible sous une espèce de voile presqu'imperceptible au premier coup-d'œil. C'est d'aprés ces principes qu'ont été exécutées les deux *Euméni-*

propres à la coiffure des femmes. On le fit de diverses matières, selon les différens tems. Les premiers semblent avoir été fabriqués d'écorce d'arbre, où de cuir et de toile (1). Mais leur forme étant facile à s'altérer, on trouva dans la suite le moyen de les faire en terre cuite ou en bois réduit à peu d'épaisseur. On les fit en outre d'une forme propre à donner à la voix des acteurs la plus grande force possible, en les recouvrant intérieurement de lames de cuivre ou d'autres corps sonores, et en adaptant vis à vis de la bouche une espèce de trompette. C'est pour cela que, dans la plupart des anciens masques, on trouve une bouche d'une grandeur démesurée, ensorte que vus de près ils sont effroyables, et considérés à leur juste distance, ils perdent considérablement de leur difformité, et n'of-

*des*, que nous avons déjà rapportées sous les n.os 1 et 2 de la planche 78, article *Religion*, et qui sont prises de la Dissertation de M.r Boettiger. La première représente une de ces Deités, probablement telle qu'Eschile les a montrées sur la scène; elle a été dessinée et coloriée par M.r Meyer sous la direction de M.r Boettiger lui-même; elle n'a point d'ailes, mais sa chaussure suffit pour donner une idée de sa rapidité à poursuivre et à saisir les coupables. Au lieu des serpens et des torches que leur donnérent les auteurs tragiques postérieurs, elle a un long bâton, et se présente dans l'attitude menaçante de la *Justice*, qu'on voyait sur le coffre de Cipsèle punissant l'*Injustice*. Mais depuis le siècle de Periclès et de Phidias, le goût perfectionné bannit également de la scéne ces figures horribles. Oreste agité par les *Euménides* a formé le sujet des peintures de ces vases, auxquels nous sommes redevables d'une foule de connaissances précieuses sur l'art et sur les mœurs dans les tems les plus prospéres de la Gréce. L'*Euménide* n.° 2 a été également tracée par M.r Meyer d'aprés ces peintures. Elle est représentée dans toute la magnificence du costume tragique, et exempte de toute difformité: les serpens, la torche, l'attitude et toute la composition de la figure la font reconnaître à l'œil le moins exercé. Cette digression nous a paru nécessaire, pour montrer jusqu'à quel point les Grecs étaient scrupuleux dans l'observation des règles de la bienséance.

(1) Nous avons pris particulièrement pour guide dans ces recherches, les Académiciens d'Herculanum, qui, dans le IV.e tome des peintures de ce célèbre musée, parlent au long des masques; Saintnon, *Voy. pittor. etc. de Naple etc.* Tom. II. et le Jésuite Contucci, qui en 1736 a publié à Rome sous le nom de *Francesco Ficoroni* un savant ouvrage intitulé, *le maschere sceniche, e le figure comiche d'antichi Romani.* Il est bon de rappeler ici que, dans le costume théatral, les Romains n'ont fait pour ainsi dire que copier les Grecs.

frent plus qu'une expression caractéristique et presque naturelle (1). On voit d'après cela que les anciens portaient jusque dans l'usage du masque leur respect pour la loi suprême du beau, de laquelle ils ne s'écartaient que rarement dans la comédie pour exciter davantage le rire, mais en se contenant toujours dans certaines limites.

*Variéte des masques suivant leurs differens usages.*

Les masques étaient différens selon l'usage auquel ils étaient destinés, et par conséquent il y en avait pour la *comédie*, pour la *tragédie* et pour la *satyre*. Ces derniers étaient d'une forme bizarre, et d'une grandeur prodigieuse, attendu qu'ils devaient présenter l'image extravagante et presque sauvage des Satyres, des Faunes et des Ciclopes, auxquels l'imagination des poètes avait donné des formes extraordinaires et fantastiques. Il fallait par conséquent user d'artifice pour donner aux acteurs une taille proportionnée à la grandeur de leur masque. On peut en dire autant du masque de la tragédie, au moyen duquel les héros devaient prendre non seulement la taille majestueuse que leur prêtaient la tradition, mais encore la physionomie la plus conforme à leur caractère, qui était par exemple la force et la fierté dans Hercule, et la fureur dans Oreste (2). Il y avait moins d'exagération dans les masques de la comédie, attendu qu'ils représentaient le plus souvent des personnes très-connues des spectateurs. Les Grecs, chez qui la comédie était plus libre que chez les Romains, se plaisaient à voir sur la scène

(1) Aulugelle nous explique ainsi comment ces masques augmentaient la voix : *Namque caput et os cooperimento Personae tectum undique unaque tantum vocis emittendae via, pervium, quia non vaga, neque diffusa est, in unum tantum modo exitum, collectam, coactamque vocem, et magis claros sonorosque sonitus facit. Quoniam igitur indumentum illud oris clarescere et resonare vocem facit, ob eam causam persona dicta est. Noc. Act.* Liv. V. chap. 7.

Pline, dans son XXXVII.e liv. chap. 10, parle d'une pierre appelée *calcophonos*, qui réduite en lames tres-minces disposées dans l'intérieur du masque, rendait la voix sourde et forte en même tems, mais sans en altérer la clarté. *Calcophonos nigra est, sed illisa, aeris tinnitum reddit, Tragaedis, ut suadent gestanda.*

(2) Saintnon, *ibid.* pag. 95, observe judicieusement qu'un des avantages du masque dans les représentations théatrales chez les anciens, était de faire jouer par des hommes certains rôles de femmes : ce qui devenait nécessaire surtout, lorsque le sujet ou la déclamation d'un rôle de femme exigeait une voix forte, comme par exemple dans ceux d'*Electre*, de *Phèdre* et de *Clitemnestre*.

et à entendre critiquer leurs concitoyens même vivans; et pour flatter ce goût encore davantage, les acteurs cherchaient à se faire un masque qui ressemblât parfaitement au personnage représenté. Aristophane, dans sa comédie des *Nuées*, donna à un de ses acteurs un masque si ressemblant à Socrate, que les spectateurs croyaient voir ce philosophe lui-même sur la scène.

*Représentations comiques, et masques pris des monumens.*

Pour rendre cette appendice aussi complète qu'il est possible, nous avons cru à propos de réunir dans les planches 145 et 146 quelques masques et deux représentations scéniques, telles que nous les a transmises l'antiquité. C'est la passion des anciens pour les spectacles de théâtre, qui a donné lieu au grand nombre de masques qu'on voit sur une quantité de camées et de pierres de toute espèce. Quelquefois les acteurs y sont eux-même représentés dans l'action qui leur était propre, et avec le masque sous lequel ils s'étaient acquis plus de célébrité. Les deux pierres gravées n.os 2 et 3 de la planche 145 sont rapportées par Ficoroni, et représentent deux femmes, dont l'une semble répéter son rôle, et pour ainsi dire gesticuler devant un masque satyrique, et l'autre considère un masque de comédie, comme si elle devait s'en servir sur la scène: aux pieds de cette dernière est la baguette recourbée propre aux bergers appelée *καλάβροψ* en grec, et en latin *pedum*, comme pour indiquer que la comédie, dont elle était l'emblême, avait pris naissance parmi les amusemens champêtres. Ces deux petits monumens ainsi que plusieurs autres ne permettent pas de douter que les femmes ne figurassent aussi dans les représentations théatrales (2). Le bas-relief n.° 4 appartenant au palais Farnèse de Rome représente une scène comique, et peut-être, selon Ficoroni, la cinquième scène de l'*Andrienne* de Térence, le *Menadre divisé par moitié*, dans lequel *Simon*, père de *Pamphile*, furieux de se voir toujours trompé par son esclave *Davus* commande à *Dromus* autre esclave

(2) V. Pollux IV. 174. Athén. II. 8, et Vossius, *Institut. poet.* II. 31. Pollux IV. 121, donne expressément au personnage qui représente dans la comédie l'homme de campagne le *bâton recourbé*, et à l'entremetteur le *bâton droit*. V. Hercul. Tom IV. pag. 169. N. (2). Le *bâton de la comédie* s'appelait aussi *λαγωοβόλος*, parce qu'il ressemblait aux baguettes que les chasseurs lançaient contre les lièvres pour leur embarrasser les pieds. Prise dans ce sens la baguette serait une image allégorique de la comédie, qui, par ses railleries et ses sarcasmes, attaque et corrige le vice.


145
1
2
3
4
5
8
6
7
V. Raineri fec.

de l'attacher et de le punir, tandis que *Chremès*, autre personnage de la pièce, cherche à appaiser *Simon*. Il ne faut pas s'étonner si les invectives du vieillard et les cris de l'esclave sont accompagnés de la double flûte : car nous avons vu à l'article sur la *musique*, que la déclamation des acteurs était toujours réglée par les sons de cet instrument. Les camées sous les n.os 5, 6 et 7 rapportés par Ficoroni et par Saintnon représentent des masques tragiques. On ne peut s'empêcher de remarquer la singularité de la tête ou du masque n.° 8, qui est copiée d'un bronze antique découvert à Rome en 1727, et rapportée par Ficoroni. Elle a beaucoup de ressemblance avec le masque du *Polichinelle*, qu'on voyait il n'y a pas bien long-tems sur nos théâtres, et qui fait encore les délices du bas peuple à Naples. On rencontre souvent aussi dans les peintures des vases antiques des masques semblables à ceux des bouffons de la comédie Italienne, et qui appartenaient aux représentations satyriques et licencieuses, pour lesquelles les Athéniens avaient tant de goût. *Masques des bouffons.*

Le n.° 1 de la planche 146 présente aussi l'image d'une scène comique prise du IV. vol, pl. XXXIII. des peintures d'Hrculanum. L'homme y est bien caractérisé pour un esclave par son habillement court, qui ne lui passe pas le genou (1). Cet habillement se compose d'un manteau et d'une espèce de justaucorps qui lui descend jusqu'à la ceinture (2). Il fait de la main droite un acte de dérision, dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nos jours (3). La plus jeune des deux femmes se cache comme par honte une partie du visage avec une de ses mains; l'autre porte une espèce de *coiffe rouge*, qui, selon Pollux, était une enseigne peu honorable (4). On voit dans cette *Autre scène comique.*

(1) L'habillement court était particulier aux esclaves dans la comédie. *Servi comici amictu exiguo conteguntur, paupertatis antiquae gratia, vel quo expeditiores agant.* Donatus. *Fragm. de Trag. et Com.*

(2) Le justaucorps appelé *σωμάτιον* était particulier aux histrions, et tel est celui de la Muse comique à la pl. III. du II.e tom. des peintures d'Herculanum Pollux, IV. 119, dit qu'avec l'*exomide* les esclaves portaient ordinairement un autre petit vêtement blanc appelé *ἐπίῤῥημα*.

(3) Ce geste injurieux, qui s'exprime vulgairement en disant *montrer les cornes*, était très-ancien chez les Grecs, comme l'observe Artemidore, liv. II. chap 11.

(4) Pollux, IV. 120, donne aux entremetteuses et aux mères des courtisannes un bandeau rouge autour de la tête.

*Masques, tuniques.* scène et dans la précédente les formes des *brodequins*, quoique les opinions soient partagées sur leur figure véritable (1). Le n.° 2 de la même planche est un masque tragique, également pris de celle d'Herculanum citée ci-dessus, lequel se reconnaît aisément à sa chevelure haute et bien peignée, ainsi qu'à l'air sérieux et triste de son visage. Le n.° 5 est tragique aussi et appartient aux peintures d'Herculanum. *Demi-masques.* Le demi-masque n.° 3 est des plus singuliers, et même unique selon les Académiciens de ce musée. Lucien nomme une quatrième espèce de masque qui était propre aux danseurs, d'un aspect aimable et qui avait la bouche fermée; mais ces masques devaient être entiers. Les mêmes Académiciens sont d'avis, que le demi-masque dont il s'agit était propre aux chanteurs, dont le visage n'aurait pu être entièrement couvert sans que leur voix n'en eût été altérée (2). Et en effet, on voit à côté de la figure qui porte ce *Masque bachique.* masque un joueur de lyre, qui semble accompagner sa voix. On reconnait au premier coup-d'œil pour *bachique* le masque n.° 4, à la couronne de lierre avec les corymbes dans lesquels est entrelacée *Masque de femme.* une bandelette. Le n.° 6 est un joli masque de femme, qui appartient ainsi que le précédent au musée Herculanum (3).

## *Usage des Grecs modernes.*

*Faux jugemens des voyageurs sur les mœurs des Grecs modernes.* Il n'y a peut-être pas de nation, dont les mœurs aient été si étrangement défigurées que celles de la Grèce moderne. Quelques voyageurs ayant parcouru cette contrée célèbre avec la rapidité de l'éclair, ou des oiseaux de passage, ou ayant confondu les mœurs des divers peuples composant la Turquie Européenne, et appliquant peut-être à la nation entière certaines particularités qu'il leur était arrivé de remarquer dans quelques individus ou dans certaines classes de personnes, nous ont dépeint les Grecs modernes comme un peuple superstitieux, vil, ignorant et barbare (4). « Quant à moi, ( dit

(1) Voyez Balduino, *De Calc.* chap. 16.
(2) Hercul. Pint. Tom. IV. pl. XXXV. N. (3).
(3) Hercul. *ibid.* pag. 175 et 197.
(4) Voici un exemple des jugemens qu'on porte quelquefois d'une nation entière d'après un seul individu. « Un opuscule ( dit un Grec moderne à la justification de sa nation ), qu'un anachorète du mont Athos a publié contre la science des Européens . . . . . a donné occasion de crier : *Voilà ce que les Grecs écrivent! Voilà l'expression de leurs sen-*

« Guys, avec lequel s'accordent Spon, Choiseul, Hobbouse, Pou- « queville et autres voyageurs dignes de foi, qui ont visité ce pays « fameux dans les derniers tems ), j'ai trouvé les Grecs tels que « nous les ont dépeints leurs historiens et surtout Thucydide, vains, « adroits, inconstans, avides de gain et de nouvelles, et peu scru- « puleux dans leurs sermens. J'ai vu parmi eux de bons pilotes, des « marchands et des voyageurs respectables, et j'ai même rencontré « des Anacréons modernes, dont on chante les compositions. Mais « ce peuple est généralement abattu sous le joug qui l'opprime. Un « Pacha dans les provinces de la Grèce a l'air d'un Préteur Ro- « main envoyé chez les peuples tributaires. Cette contrée fournit « encore des Princes à la Valachie et à la Moldavie; mais comme « ils sont choisis par le Grand Seigneur, leur nomination et leur « déposition sont l'ouvrage des mêmes passions, des mêmes intri- « gues et des mêmes divisions. Les Turcs profitent de ces divisions, « comme fesaient autrefois les Romains. Vous trouverez sans doute « une grande conformité entre les modernes et les anciens Grecs, « de la même manière que, dans les statues mutilées encore exis- « tantes, on admire la pose, la draperie et les contours qui rap- « pellent les beaux tems de l'art; mais pourriez-vous croire qu'on « trouve encore aujourd'hui dans cette nation, non seulement des « poètes, mais même des philosophes et des sages? Le caractère « de ces derniers forme un contraste parfait avec la vanité de ceux « qui commandent aux autres, et qui, fiers de leur nom et de leur « opulence, se vengent sur leurs concitoyens de l'humiliation qui « les oblige souvent à ramper devant un Turc, dont ils sont mé- « prisés. Il ne faut plus chercher dans un pays d'esclaves ce peuple

*Opinion de Guys.*

*timens*! Mais on pourrait répondre à ces critiques: Qu'a de commun le peuple Grec avec la déclamation d'un anachoréte? Ne doit-on pas plutôt conclure le contraire du grand nombre d'autres ecclésiastiques, qui ont célébré et introduit parmi nous la philosophie et la littérature moderne?» *Malte-Brun*, *Nouv. Annal. des voy.* Tom. VII. pag. 75.

« Je n'ai pas assez vu les Grecs modernes, pour pouvoir porter un jugement sur leur caractére. Je sais qu'il est trés-facile de calomnier les malheureux. Rien de plus aisé que de crier, loin de tout danger: *Pourquoi ne brisent-ils pas le joug sous lequel ils gémissent?* Tout homme assis au coin de son feu, peut avoir ces grands sentimens; et cette fiére énergie . . . . . Pour moi je crois seulement qu'il y a encore beaucoup de génie en Grèce ». Châteaubr. *Itinér. de Paris à Jérusal.*

« Roi qui dominait dans les beaux tems de la Grèce; mais les hom- « mes y sont toujours les mêmes, et ils ont constamment retenu ce « qui ne pouvait tomber au pouvoir de ceux dont ils supportent « le joug (1) ».

*Le caractère des Grecs modernes ne diffère pas de celui des anciens.*

Les Grecs ont donc conservé à peu près leur caractère primitif, ainsi que plusieurs particularités de l'ancien habillement, et presque les mêmes mœurs que leurs ancêtres, précisément parce qu'ils ont regardé ces anciens usages comme la seule propriété, le seul héritage qui leur soit resté (2). Placés au milieu d'un peuple qu'ils abhorrent, et qui, selon l'expression d'un écrivain estimable vit comme *campé* en Europe (3); privés des avantages d'une libre communication avec les nations civilisées, par un effet de la jalousie et par la nature de la constitution de ce même peuple; aimant leur patrie presque jusqu'à l'enthousiasme, ils ont plus ou moins conservé, pour ainsi dire, cette physionomie, qui fesait autrefois l'orgueil de leurs ancêtres, et les distinguait de tous les autres peuples (4). Les Francs mêmes et les Italiens, qui, après la conquête de Constantinople par les Latins, dominèrent dans cette contrée,

(1) *Voy. littér. de la Grèce*, Tom. I. *Lettr.* III pag. 20.

(2) On voit encore les femmes de Chio embarrassées de leur habillement non moins indécent qu'incommode. Elles n'ont jamais renoncé à leur ancien costume, ni allongé leurs vétemens, qui ne leur arrivent que jusqu'aux genoux. ( *Guys ibid.* ).

Pouqueville ( IV. chap. 15 ) dit avoir rencontré dans la vallée de *Fliasia* une troupe de bergers, dont les bonnets de jonc surmontés d'une espèce de houpe, et attachés sous le menton avec des cordons qui leur pendaient sur les épaules, lui rappelérent la coiffure des bergers de l'Arcadie et du Latium. Ils chantaient, et l'un d'eux répétait ce refrain : *Quel pays produit comme le nôtre du miel, des figues et du pain?* Et les femmes en fesant tourner rapidement leurs fuseaux répondaient : *Enfans bénissez le Dieu tout-puissant, c'est lui qui nous a donné ces trésors*. Douce image du bonheur de la vie champêtre! Gage certain du noble enthousiasme dont les Grecs sont encore animés pour leur patrie!

(3) Expression de M.r de Bonald cité par Châteaubr., *Itinér.* Tom. I. pag. 24.

(4) « Spon, dit Guys, cherchait Delphes dans Delphes même. Il n'en reste plus que les vestiges; mais on y retrouve encore les Grecs, quand on veut les examiner de près ». Montesquieu ( *Esps. des Lois.* Liv. XIV, ch. 4 ) observe que les peuples d'orient ont conservé presque tous leurs anciens usages. » Pour peu qu'on examine ( dit encore Guys dans

n'ont eu aucune influence sur les mœurs ni sur les usages des Grecs (1). Leur sang ne s'est point mélangé, et il était encore plus difficile qu'il se confondît avec celui des Barbares qui les ont ensuite subjugués. C'est pourquoi on retrouve encore aujourd'hui dans la Grèce les belles femmes du tems de Périclès et d'Aspasie, comme c'est encore le même soleil qui l'éclaire et le même air qu'on y respire. « En Grèce, ajoute Guys, un air pur, un climat doux, des jours « sereins m'avertissent à chaque instant que je vais voir, la Vénus « de Praxitèle et d'Apelle, les formes les plus régulières, des yeux « noirs, vifs et animés d'un feu naturel, des tailles élégantes et « majestueuses, un habillement simple et léger qui laisse apercevoir « tous les charmes de la personne, et n'en cache aucun défaut (2) ». Telles sont les Grecques modernes; couvertes d'un vêtement court et léger dans l'intérieur de leurs maisons, elles en prennent de

*Le femmes également belles.*

la lettre que nous venons de citer) ce qui se voit dans le levant, on y rencontre à chaque pas des traces d'une affection marquée pour quelqu'ancien usage. On ne peut suivre une caravane, sans songer que depuis celle des marchands Ismaélites et Madianites auxquels Joseph fut vendu par ses frères, les caravanes voyagent toujours dans le même ordre, avec un chef qui les conduit, et qu'elles font de même tout le commerce de l'intérieur. On ne peut voir les Turcs et les Arabes porter en voyage leurs tentes et tout ce qui leur est nécessaire, sans se rappeler que, dans les plus beaux jours de l'enfance du monde, les anciens Patriarches ne voyageaient pas autrement ».

(1) Hobhouse. *A Journey through Albania etc.* pag. 265.

(2) *Voy. etc.* Lettr. XXXIII. Les Européens qui habitent actuellement Constantinople, et qui voient tant à Pera qu'à *Taropia* sur le canal de la mer Noire, plus de femmes Grecques qu'on n'en voyait par le passé, assurent qu'elles surpassent généralement en beauté toutes les autres femmes. Belon, ancien voyageur, qui a été peut-être le premier des Français à observer de près les mœurs des Grecs, après avoir parlé d'un cercle qu'ils font avec le pouce et l'index pour dénoter les yeux d'une belle personne, continue ainsi: » Cette comparaison du cercle est très-ancienne chez les Grecs, et très-célèbre dans leurs écrits . . . . . Les Grecs, juges suprêmes en fait de beauté féminine, désignaient les femmes d'une rare beauté par ce seul mot *Platyophtalmos*, qui signifie *œil large*; et cela à cause des sourcils élevés, qui donnent de la grâce aux femmes. . . . . Si l'on voulait observer les statues et les médailles des anciens Grecs, on verrait que les yeux y sont d'une extrême grandeur en comparaison de ceux des figures représentées sur les médailles Latines ». *Beauté à la Grecque*, chap 3.

larges avec des manches étroites et qui leur arrivent jusqu'au bout des doigts, lorsqu'elles sortent de chez elles, ou qu'elles reçoivent quelqu'étranger.

*Variété du caractère selon les différens pays.*

Il ne faut pourtant pas entendre dans un sens général tout ce que nos venons de dire : car on retrouve également aujourd'hui chez les différens peuples de la Grèce moderne toutes les particularités qui caractérisaient ceux de l'ancienne Grèce. Ceux qui habitent les îles ou sur les bords de la mer sont plus éclairés que les habitans de l'intérieur : ce qui provient en grande partie du commerce que font les premiers avec les étrangers. Ainsi les Arcadiens étaient anciennement presque tous bergers, et menaient une vie simple et champêtre parce qu'ils habitaient loin de la mer, comme nous l'apprend Homère dans le II.e livre de l'Iliade. Cicéron distinguait les Grecs qui respiraient l'air épais de Thèbes, de ceux qui vivaient sous le ciel pur et serein d'Athènes. On avait si peu d'estime pour les habitans de Mégare, qu'un ancien oracle, en fesant l'énumération des peuples de la Grèce, dit que les Mégariens ne méritaient pas d'y être compris. Aujourd'hui même les Grecs de Chio, de Nicée, de Sparte et d'Athènes sont de caractères très-différens entr'eux. Cette diversité se fait particulièrement remarquer dans la culture de l'esprit et dans l'instruction : à quoi n'ont pas réfléchi certains voyageurs, qui jugeant de toute la nation par un des peuples qui la composent, ou peut-être même par une seule famille chez laquelle ils se seront arrêtés plus long-tems, ont donné à tous les Grecs en général les épithètes injurieuses d'ignorans et de barbares.

*Instruction.*

Mais on sait que, dès les premiers siècles de son assujétissement à la domination Ottomane, la Grèce ne manqua pas d'hommes instruits, qui écrivaient élégamment l'ancienne langue comme on le voit par leurs ouvrages. Cette intéressante contrée gémit sous l'oppression et dans l'avilissement, jusqu'à la fameuse défaite des Turcs devant les murs de Vienne en 1683, mais non sans goûter pourtant quelquefois l'espoir consolant d'un meilleur avenir. Depuis cette époque glorieuse pour les armes de l'Autriche et de la Chrétienté, les Turcs n'ont jamais pu se relever entièrement du désastre qu'ils avaient souffert ; les Grecs au contraire, et surtout ceux des îles, commencèrent à respirer, et leur commerce ayant pris de l'accroissement, devint pour eux une source de richesses. Il fut établi quelques écoles, et l'on se procura des livres en tous genres. Vers la fin du XVII.e siècle, les écoles de Constantinople, de Smyrne, de Janina, de Voscopolis

et d'autres villes Grecques furent organisées sur un autre système, et pourvues de professeurs habiles. L'usage de l'ancienne langue devint plus fréquent dans les écrits et dans l'enseignement ; mais pour que toute la nation pût participer aux avantages de l'instruction, on y conserva celui du Grec moderne, qui a encore beaucoup de rapports avec la langue d'Homère, d'Hérodote et de Démosthène. L'instruction fit toujours plus de progrès. Les universités de Padoue et de Vienne reçurent dans leur sein l'élite de la jeunesse Grecque, qui transportait ensuite dans sa terre natale les germes des sciences modernes les plus sublimes. Les œuvres des Fénélon, des Rollin, des Montesquieu, des Buffon, des Condillac, des Dalembert, des Beccaria et autres écrivains célèbres firent son étude particulière. De nouvelles écoles furent ouvertes à Athènes, à Smyrne, à Chipre, à Chio, sous la direction de Grecs qui avaient été élevés dans les villes les plus considérables de l'Europe, et l'on fonda des écoles secondaires jusques dans les bourgs et les villages. Athènes se vante d'avoir maintenant une académie, et l'Ionie une université. Il a même été établi des imprimeries presque dans le cœur de l'empire Ottoman. Mais de tous les auteurs anciens, Homère est encore celui que préfèrent les Grecs. Les ouvrages de ce poète souverain, qui, dans les tems de l'empire Bysantin, n'avait attiré les regards que de l'Evêque Eustaze, n'ont pas eu dans les vingt ans qui viennent de s'écouler moins de quatre éditions, dont la dernière est même accompagnée d'une version en Grec moderne. Tel est l'état de la civilisation actuelle des Grecs (1).

*Mœurs privées des Grecs modernes peu différentes de celles des anciens.*

Que si les Grecs modernes, comme presque tous les peuples d'orient ont conservé en général à peu près les mœurs de leurs ancêtres, ainsi que nous l'avons démontré à l'article de la *Danse*, il ne nous reste à dire que fort peu de choses sur leurs mœurs privées. Nous nous bornerons donc à établir ici une espèce de parallèle entre celles des Grecs anciens et modernes. Les maisons en Grèce n'ont ordinairement qu'un étage, et sont séparées, comme anciennement, par une grande salle qui occupe le milieu et tout le centre de l'édifice. C'est dans cette salle que se donnent les fêtes, qu'on reçoit les étrangers, et que se font les cérémonies les plus

*Maisons.*

(1) Il faut voir Malte-Brun sur l'état de la civilisation des Grecs modernes. *Nouv. Annal. des Voy. etc.* Tom. VII. Pr. part. pag. 51 etc. et Tom. X. Pr. part. pag. 120 etc.

solennelles de la famille. D'un côté sont les appartemens pour les hommes, et de l'autre le *Gynecée* ou l'appartement des femmes. Au lieu de sièges on y voit de petits lits ( *sopha* ) qui servent aussi pour se coucher la nuit. Comme les chambres y sont sans cheminée, il y a au milieu, et particulièrement dans le *Gynecée*, un brasier, qui est le λαμπτὴρ des anciens. Pour empêcher que le feu ne fasse mal au visage, ce brasier est placé sous une table carrée appelée *tendour*, et recouverte de tous côtés d'un tapis qui descend jusqu'à terre. En hiver les femmes passent leur tems autour de cette table, à causer avec leurs amies, ou occupées à divers ouvrages surtout de tissu et de broderie (1). Les nourrices forment comme autrefois partie de la famille, et elles ont pour leurs maîtres le même zèle, le même attachement, et exercent sur eux le même empire. Après les nourrices viennent les esclaves, qui sont traitées avec la plus grande humanité, et quelquefois même adoptées pour filles lorsqu'elles sont encore en bas-âge, sous le nom de *psychopedi*, *filles de l'ame*. Ces jeunes esclaves font l'office de nos femmes de chambre, et elles accompagnent leur maîtresse lorsqu'elle sort de chez elle. Le faste d'une dame Grecque suivie de ses esclaves et autres femmes équivaut à l'équipage le plus pompeux des nôtres, avec cette différence pourtant, qu'une Grecque n'oserait pas sortir sans être suivie au moins d'une esclave „.

*Usages des femmes.*

*Habillement des jeunes filles*

Ces jeunes filles nouent leur chevelure sur le haut de la tête comme les anciennes Grecques. Pour se donner une taille mince et élégante, elles portent un corset très-étroit qui les incommode beaucoup et fait qu'elles mangent peu. La coiffure des femmes est plus ou moins riche et variée. Quelquefois elles laissent flotter leurs cheveux en tresses sur leurs épaules: souvent elles les entortillent négligemment autour d'une fleur, ou les roulent autour de leur tête à peu-près comme les anciennes Spartiates. Les plus aisées se mettent des brillans, mais le plus souvent une plume de héron, ou une autre plume ordinairement plus petite noire et frisée, qui leur borde le haut du front. Leur chemise ou camisole, qui quelquefois n'est autre chose qu'un voile de soie blanc, a des manches fort larges

*Habillement des femmes.*

(1) « Entrez dans la chambre d'une demoiselle Grecque, vous y trouverez des jalousies aux fenêtres, et pour tous meubles un lit, ( *sopha* ), un petit coffre garni en ivoire où sont renfermees la soie et les épingles, et un métier pour broder ». *Guys*, Lettr. IV.

descend jusqu'aux talons, et est relevée par une ceinture. Elles portent par dessous deux caleçons longs, qui sont, celui de dessus en soie, et celui de dessous en toile fine. Elles mettent par dessus cette chemise l'*anteri*, qui leur ceint bien la taille et leur soutient le sein, comme anciennement le *strophium* et la *tenia*. L'*anteri* est recouvert du *caftan*, qui descend jusqu'aux pieds, et par dessus lequel se met enfin la pelisse, qui est la plus riche partie de l'habillement. Les Grecques se distinguent aisément dans leur propre pays des Arméniennes, des Turques et autres femmes de l'orient, par la forme de leur vêtement à laquelle elles tiennent beaucoup, malgré le peu de différence qu'il présente avec celui des premières. Leur éventail est encore, comme anciennement fort grand, rond, composé de plumes de paon, avec un manche d'ivoire et de plus un petit miroir au milieu. Elles ont aussi conservé l'usage du voile, qui leur descend quelquefois jusqu'aux talons, et dont elles font la plus grande pompe, soit pour la matière plus au moins précieuse dont il est fait, soit par la grâce et l'élégance qu'elles savent lui donner. Elles continuent à se mettre du noir aux sourcils et du fard sur les joues, et les yeux noirs sont toujours estimés les plus beaux. Les hommes ont en général les cheveux rasés, et par conséquent ils ne sont plus dans l'usage de les entrelacer de cigales d'or: leur coiffure est un bonnet, qui est le plus souvent de couleur rouge: du reste leur habillement a très-peu varié: leur chaussure ne diffère guères également de celle des anciens Athéniens (1).

*Habillement des hommes*

Les Grecs ont conservé le goût de leurs ancêtres pour les amusemens et les fêtes. Celles de la religion sont toujours accompagnées de jeux et de réjouissances. Mais ils montrent encore plus de passion pour celles qui se font dans les campagnes. La foule accourt avec empressement dans le pré ou dans le champ où se fait la fête, et où elle est attirée encore par certaines pratiques de dévotion. Là on ne voit que festins, que danses et jeux de toute espèce, et les femmes, auxquelles il est accordé alors un peu plus de liberté, y font pompe de leur beauté et de tous leurs charmes. Les Grecs modernes sont également dans l'habitude de se passer la coupe de main en main, en signe de bienveillance et d'amitié, et de boire à la santé de leurs amantes. Les principaux mets, dans les repas champêtres, sont des agneaux en ragoût et avec leur peau. Le

*Amusemens, fêtes etc.*

*Banquets.*

(1) Guys, *Lettr. IX.* et Spon *Voyage*, Tom. I. pag 228.

vin se verse à profusion, les esprits s'échauffent, et l'on fait venir les baladins et les bateleurs. Le chant, qui avait commencé par des airs graves devient plus gai et plus vif: enfin on prend la lyre, et quelqu'un des convives se met à danser. Cette danse commence par le μονόχορος et par le δίχορος, c'est-à-dire par une ou deux personnes, et finit par devenir générale. On voit en outre sur les tables des herbages et des légumes de toutes sortes, parmi lesquels le blé turc bouilli tient encore le premier rang. Les olives et le miel jouissent toujours de la même faveur. Les jeux privés sont encore à peu près les mêmes qu'autrefois, c'est-à-dire les dés, les osselets, les boules et autres jeux semblables.

*Bains.* L'usage des bains, qui était si commun chez les anciens Grecs, l'est également presque dans toutes les mêmes occasions chez les modernes. Outre les bains publics où vont particulièrement les Turcs, les gens aisés en ont aussi chez eux. Au sortir du bain, ils se jettent sur un lit comme le fesaient les anciens. Homère, partout où il fait mention des bains, parle aussi des vêtemens qu'on donnait aux hôtes après le bain. Cet usage subsiste encore parmi les peuples de l'orient. Le *Boktchalik*, qui est un habillement entier, dont on fait présent à ceux qui reviennent de voyage, représente la *chlène* et la tunique, que les anciens donnaient à leurs hôtes après le bain. Cet habillement se compose de grands caleçons avec une ceinture brodée, d'une chemise, et quelquefois d'un *anteri* et d'un *caftan*: le tout recouvert d'une enveloppe de soie appelée *Boktcha*, d'où s'est formé le nom de *Boktchalik* (1). Les femmes vont par troupes aux bains publics, qui sont pour elles un lieu de récréation et d'amusement; elles y dansent même et s'y font des présens. Dans les lieux où il n'y en a pas, les femmes qui ne peuvent pas en prendre chez elles, vont se laver au bord de quelques rivière ou d'un ruisseau. Elles font chauffer l'eau dans la chaudière qui leur sert pour la lessive, et se la versent ensuite réciproquement sur le corps: ce qu'elles font aussi lorsqu'elles veulent se tresser les cheveux. Au bain elles se les frottent, ainsi que la tête, avec une terre grasse, qui vient des îles de l'Archipel et des bords de la mer Noir (2). Cette terre est la même que celle dont les an-

(1) *Guys* Lettr. XV.

(2) La terre *Cimolea*, ainsi appelée du nom de l'île *Cimolus* aujourd'hui *Argentiera*. Belon qui voyageait en Grèce, en 546, dit dans un en-

146



Sigis. Gallina inc.


1
2
3
4
5
G. Bramati dis. e inc.

ciens Grecs fesaient usage pour leurs lessives, et à laquelle nous avons substitué le savon.

Ces remarques suffiront sans doute pour donner à nos lecteurs une idée des mœurs des Grecs modernes. Ceux qui désireraient avoir des notions plus étendues sur ce peuple, pourront consulter les ouvrages de Spon, de Guys, de Choiseul, de Hobhouse et de Pouqueville, dont nous avons eu occasion plusieurs fois de faire mention. Nous allons maintenant examiner ces mêmes Grecs dans les gravures qu'on en voit ici. Mais il importe d'observer encore à cet égard, que les usages dont nous venons de donner la description, ont aussi leurs exceptions; et qu'il y a en Grèce comme ailleurs des populations extrêmement misérables, parmi lesquelles on chercherait envain des traces des coutumes et de l'habillement des anciens. Nous avons particulièrement décrit le costume des Grecs les plus aisés, et dont les mœurs sont les moins grossières et encore les moins corrompues. Le n.° 1 de la planche 147 pris de l'ouvrage de Hobhouse, représente une dame habillée pour la promenade. On voit au n.° 2 deux femmes de l'île d'Argentière, avec des vêtemens d'une forme singulière. Ces vêtemens ne sont qu'un amas informe de sales étoffes: leur jupe, qui n'est qu'une chemise courte avec un bord et des ornemens rouges, laisse voir toute leur jambe, dont l'extrême grosseur est à leurs yeux une marque de beauté particulière (1). L'habillement des femmes de l'île de Nio sous le n.° 5 a au contraire de l'élégance. Leur taille se dessine agréablement sous une simple camisole, et leur petit jupon, quoique très-court, ne blesse nullement la décence. Les mœurs de ces insulaires, leur manière de vivre et leur affabilité envers les étrangers, rappellent l'aimable simplicité des anciens tems. Les femmes sous le n.° 3 sont de l'île de Paros. Le n.° 4 représente deux femmes de l'île de Scio, qui était autrefois une ville de la Carie.

*Costume des Grecs modernes représenté en gravures.*

*Dame en habit de voyage.*

*Femmes d'Argentière.*

*De Nio.*

*De Paros. De Scio.*

droit: *que les femmes Turques sont fort belles et propres comme des perles*; et au sujet de cette terre grasse, qui rend la peau douce et entretient la fraicheur du teint etc., il rapporte ce passage de Dioscoride: *Terra Chia . . . . extendit faciem et erugat, atque splendidam reddit, colorem in facie et toto corpore commendat, in balneis pro nitro detergit.* Obs. des singularités etc. trouvées en Grèce etc. *Paris*, 1588.

(1) Cette figure et les suivantes sont prises du *Voyage de Choiseul.*

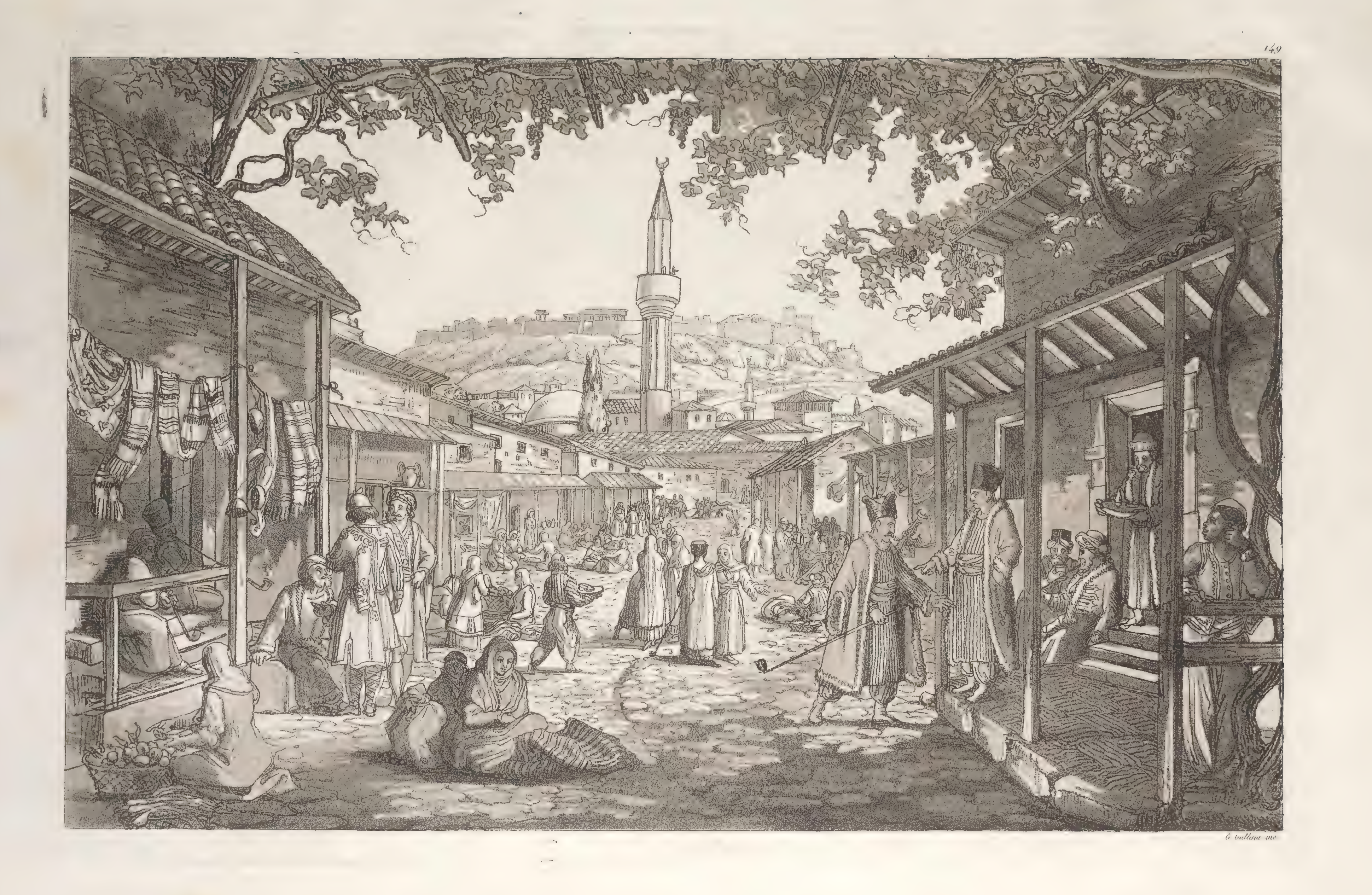
Dames de Tina.

On voit à la planche 148 deux dames de l'île de Tina. « Les femmes de cette île, dit Choiseul, ont toutes les plus belles proportions dans leurs formes, des traits réguliers et une physionomie piquante, qui souvent supplée à la beauté, et y ajoute toujours quelque charme. Un habillement voluptueux couvre leurs appas sans les cacher. Le commerce et l'industrie répandent dans cette île une aisance générale, et y entretiennent une sorte d'égalité, qui sans confondre les classes des individus, empêche les uns de se corrompre et les autres de s'avilir. Les femmes qui, dans d'autres climats, se croiraient autorisées par leur naissance et leur richesses à ne rien faire, ne dédaignent point ici de s'occuper des soins de leur famille, et font elles-mêmes les vêtemens de leurs enfans. Lorsque le soleil est sur son déclin, on les voit assises devant leurs portes, occupées, tant qu'elles peuvent y voir, à divers ouvrages: les unes filent ou devident la soie, d'autres font des ouvrages à maille, ou préparent des feuilles de mûrier, tandis que la vieille mère raconte des histoires, qui sont souvent interrompues par le chant des jeunes filles.

Marché d'Athènes.

La planche 149 représente le *Bazar* ou marché d'Athènes (1), où viennent non seulement les paysans des villages voisins, mais même les habitans des îles et de l'Albanie. « On y voit pêle-mêle, dit Dodwel, des Grecs, des Turcs et des Albanais; et si d'un côté la variété de leur habillement égaie l'œil du spectateur, de l'autre le contraste de leurs usages et de leurs mœurs, qui n'ont jamais pu se rapprocher, offre au philosophe un vaste sujet de méditation. Les figures qu'on voit en avant ont été dessinées d'après nature. Le Nègre à main droite est un esclave auquel on a donné la liberté: ses vêtemens sont en velours avec un bord et des broderies en or, espèce de luxe dont cette classe de personnes fait beaucoup de cas. La figure qui suit est le maître du café voisin; il porte le café au *Disdar* ou gouverneur de l'*Acropole*, qu'on voit assis près des gradins et habillé en écarlate: à sa droite est un *Aga* Turc. Le Grec qui est sur la natte est le *Vaïvode* ou gouverneur de l'île de Salamine, et fils de Spiridion Lagotheti ancien Agent de l'Angleterre. La personne qui semble le retenir est un *Baratario* Grec, ainsi appelé du nom

(1) Le sujet de cette planche et des deux suivantes est pris du grand et nouvel ouvrage de Dodwell. *Views in Greece from Drawings etc. London*, 1821.



G. Gallina inc.





de son turban, qui est le signe distinctif de l'*Agent* d'une nation étrangère. C'est aussi celui des médecins Grecs. Les trois femmes qu'on voit dans le lointain en habillement long et blanc, sont des femmes Turques: toutes les autres qu'on aperçoit çà et là dans la même planche sont des Albanaises Chrétiennes. Le Turc habillé en vert, qui est une couleur sacrée dans sa nation, est un pélerin qui a fait le voyage de la Mecque. On distingue dans le lointain le côté septentrional de l'*Acropole*, autour des murs duquel et à gauche du *minaret* le plus près du marché on voit les ruines de l'Erecthéon et du Parthénon. A droite de ce *minaret* on aperçoit la carrière de Pan avec la haute tour des Vénitiens, qui s'élève près des Propylés.

A la planche 150 est représenté le repas, que l'Evêque de Salone donna à Dodwell à Crissa, village de l'ancienne Phocide sur le côté méridional du Parnasse, à environ six milles au couchant de Delphes: c'est la résidence de cet Evêque. « Nous dinâmes, dit Dodwell, sous une *galerie* ouverte, d'où l'on avait une vue magnifique, qui s'étendait sur les extrémités classiques du golfe de Crissa. Ce golfe, du côté de l'Achaïe, est borné par un superbe rideau de montagnes qui s'unit avec la chaîne du *Panachaikos*, laquelle s'étend vers la mer Ionienne et les ruines de Dima. Les collines les plus voisines font partie de la Locride Ozolea: on y découvre la ville de Galaxidi, qui se trouve sur une péninsule du golfe de Crissa, et occupe l'emplacement d'une ancienne ville, probablement l'ancienne *Euanthia*. Avant de nous mettre à table et d'en sortir, nous nous conformâmes à l'ancien usage où l'on est encore de se laver les mains. Un domestique tenant dans la main gauche un bassin de fer blanc, le présentait successivement à chacun des convives, et leur versait en même tems sur les mains de l'eau d'une aiguière d'étain qu'il avait dans la main droite, puis ils s'essuyaient à une serviette négligemment jetée sur ses épaules. Cette cérémonie n'a pas seulement lieu avant et après les repas, elle est encore d'usage chez les Turcs comme chez les Grecs avant la prière. Cela se fesait également chez les anciens, comme on le voit dans Hésiode, dans Homère et autres écrivains. Nous dinâmes à une table ronde, supportée par un seul pied en forme de colonne, semblable au *monopodia* des anciens. Nous étions assis sur des coussins étendus à terre. Le plat du milieu dans les repas est le *pilao*, qui se compose de riz et de viande bouillie. Le pain, qui est très-beau, a

*Banquet.*

la forme de gâteaux ronds, auxquels on donne le nom de *coulouri*. La figure vénérable qui se voit penchée vers la gauche est l'Evêque de Salone. Il est représenté recevant l'hommage d'un paysan Grec, qui baise la terre avant de porter ses lèvres sur les mains du prélat. L'homme qui tient le bassin et l'aiguière est un Albanais Chrétien, et celui qui se lave est un gentilhomme Grec. La figure qui a un bonnet noir sur la tête est un prêtre du village, et la femme portant un poulet est une Albanaise.

*Vue du village de Nikâli.*

La planche 151 est prise du village de Nikâli à trois milles de Larissa, qui est l'ancienne et la moderne capitale de la Thessalie; elle est située dans une plaine fameuse encore aujourd'hui par sa fertilité, et parsemée de petits villages. Après avoir promené ses eaux à travers Larissa et fecondé son territoire, le Pénée s'enfonce dans la vallée de Tempé entre l'Olympe et l'Ossa, et met fin aux nombreux détours qu'il fait dans la plaine de Pieria en se jetant dans la mer. Les montagnes qu'on voit au loin sont des ramifications de l'Olympe, et séparent la plaine de la Thessalie du territoire de la Macédoine. Les divers objets placés sur le devant de la planche appartiennent au village de Nikâli, dont le principal édifice est la tour *pyrgos*, où l'on voit l'*Aga* fumant sa pipe. Le toit de la maison est fréquenté par des cigognes, qui y ont leur nid. Au bas sont représentés divers intrumens d'agriculture Les roues pleines et sans rayons du char ressemblent à celles que Virgile désigne sous le nom de *tympana* dans le second livre de ses Géorgiques. On voit un Grec jouant de la lyre, une femme qui file, et une autre occupée à tisser à l'aide d'une roue qu'elle fait tourner. Les briques en bas à côté du puits sont mises là pour les faire sécher au soleil.



G. Gallina inc.

# INDICATION DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE I.er VOLUME SUR L'EUROPE.

## DE L'EUROPE.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE

DE

ROBUSTINIEN GIRONI

BIBLIOTHÉCAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE ET ROYALE DE MILAN.

# LE COSTUME

## ANCIEN ET MODERNE

# DE LA GRÈCE

PAR

Mr GIRONI

BIBLIOTHÉCAIRE DE LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE ET ROYALE DE MILAN.

### *ATHÈNES.*

*CRÈTE.*



*SPARTE.*

PREMIÈRE SÉRIE DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE.



LA GRÈCE SOUS LES ROIS DE MACÉDOINE.

SECONDE SÉRIE DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE.

*LA GRÈCE PROVINCE ROMAINE.*



*EMPIRE DES GRECS, OU EMPIRE D'ORIENT.*

*GOUVERNEMENT DE LA GRÈCE MODERNE.*



*MILICE DES GRECS.*

## LES GUERRIERS.

### *TROISIÈME SÉRIE DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE.*



### *RELIGION DES GRECS.*

SECONDE SECTION DE L'ICONOGRAPHIE GRECQUE.

## APPENDICE

SUR

### LE COMMERCE ET LA NAVIGATION DES GRECS.

# PLANCHES

CONTENUES

DANS LE I.er VOLUME SUR L'EUROPE.

## APPENDICE

SUR LE COMMERCE ET LA NAVIGATION DES GRECS.



FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE DU PREMIER VOLUME
SUR L'EUROPE.

# APPENDICE

SUR

## LE COMMERCE ET LA NAVIGATION DES GRECS.

*Antiquité du commerce.*

Nous avons rapporté sous le n.° 1 de la planche 10 un précieux bas-relief représentant le navire, sur lequel Jason s'embarqua pour aller à la conquête de la toison d'or. Que, dès les tems les plus reculés, l'art de la navigation fût connu des Grecs, c'est ce que nous atteste Homère en plusieurs endroits de ses ouvrages (1). Et en effet, comment, au bout de trente-cinq ans seulement après cette expédition, la Grèce se serait-elle trouvée en état d'armer 1,200 vaisseaux (2), pour porter la guerre en Asie, si elle n'avait pas déjà fait quelque progrès dans les arts de la mécanique et de la navigation (3)? Il ne parait pas cependant que cette flotte nombreuse ait rencontré d'obstacles dans son trajet, ni qu'elle ait été jamais attaquée par les Troyens, malgré la pompe qu'ils fesaient de leur marine. Homère ne parle jamais de batailles navales, dont pourtant il lui eût été facile de placer d'intéressantes descriptions dans ses poèmes. Ce silence du plus grand des poètes donne lieu de présumer, que, dans les tems de la guerre de Troie, les navires ne servaient encore qu'au transport des hommes et des denrées.

*Construction des navires chez les anciens.*

Homère nous servira de guide dans l'examen que nous allons faire des constructions maritimes des anciens Grecs, et de leurs connaissances dans la navigation. La carcasse, ou le corps du navire,

(1) Voyez Goguet sur la navigation des Grecs du tems d'Homère, *Origine des lois etc.*

(2) Iliad. II. B. 16. Thucyd. Liv. I.

(3) Outre Goguet on peut encore consulter sur la mécanique les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres*, Vol. XXIX. et Winkelmann, *Storia ec.* Tom. III. pag. 129.

était composée de pièces de bois jointes ensemble par d'autres plus petites (1). Les bords en étaient faits de planches d'une grandeur moyenne, qui étaient assurées sur les côtés avec des chevilles ou autres instrumens (2). Des planches plus longues formaient la carène. Ces navires avaient même une espèce de pont: ce qui fait dire à M.r Goguet que Thucydide s'est trompé, en assurant que les navires dont les Grecs se servirent pour se rendre devant Troie étaient sans pont. « Il suffit, dit-il, d'ouvrir Homère pour se convaincre du contraire. Ce poète dit qu'Ulysse acheva son navire en le recouvrant de longues planches (3): or cette couverture n'était autre chose que le pont. Il est à présumer que ces navires n'avaient pas de quille, autrement Homère n'aurait pas manqué d'en parler. Quant au timon ils n'en avaient qu'un seul, des deux côtés duquel étaient placées de fortes claies faites avec des branches de saule ou en osier (4), pour le défendre contre le choc des vagues. Les vaisseaux des Phéniciens différaient de ceux des Grecs, en ce qu'ils avaient plus d'un timon ». Nous avons observé ailleurs, que l'usage du fer était inconnu de ces derniers lors de la guerre de Troie, et il en était de même de celui de la scie. Ainsi leurs navires ne pouvaient être que des constructions informes, incommodes et sans aucun goût d'architecture, telles qu'étaient leurs habitations. Ils les fesaient de bois d'aune, de peuplier et de sapin (5), parce qu'il est beaucoup plus dur et moins sujet à se tourmenter dans les pays chauds que dans nos climats; d'ailleurs sa légèreté devait naturellement faire naître l'idée qu'il serait beaucoup plus propre qu'aucun autre à la navigation.

*Carénage non usité.*

On lit dans Suidas que les Phéaciens, sur les rivages desquels Ulysse fut jeté, étaient dans l'usage de goudronner leurs vaisseaux; mais l'autorité de cet écrivain ne doit pas être de grand poids à cet égard: car Homère ne fait pas même mention de l'art de caréner les vaisseaux, et les Grecs semblent n'avoir connu que fort tard l'usage de les enduire de poix, de gomme et même de

(1) Odyss. v. 252 et 253.
(2) *Ibid.* 248.
(3) *Ibid.* 253 et XIII 73 et 74, où il est dit que les Phéaciens placèrent un lit pour Ulysse sur le pont de leur vaisseau.
(4) Odyss. v. 255.
(5) Odyss. *Ibid.* 239. Platon, *De Legib.* Liv. IV.

cire. Il n'en est pas de même du lest, dont on aura senti de bonne heure la nécessité, pour faire prendre au navire assez d'eau et lui donner l'équilibre. On prétend qu'en partant de Troie, Diomède employa à cet usage des décombres de cette malheureuse ville (1). *Lest.*

Les vaisseaux des Grecs n'avaient alors qu'un seul mât, qui pouvait s'abattre sur le pont lorsqu'ils étaient amarrés, ou dans le port (2). Ce mât n'avait qu'une antenne, à laquelle étaient sans doute attachées les voiles, dont Homère parle toujours au pluriel. Ces voiles se tendaient et se pliaient par le moyen de cordes faites de chanvre, de jonc, d'herbes à longues feuilles, et de courroies (3). Les cables étaient également faits de chanvre, de lin, de cuir, de genêt, de jonc et de saule marin (4); mais nous ignorons s'ils étaient recouverts d'un enduit ou vernis quelconque, pour les préserver de l'action de l'air et de l'humidité. L'usage de peindre et d'embellir les vaisseaux est aussi très-ancien (5). Hérodote nous apprend qu'on se servait pour cela de cinabre à l'époque de la guerre de Troie. *Mât.* *Voiles.*

On distinguait du tems d'Homère deux sortes de navires qui étaient destinés, les uns au commerce et les autres à la guerre. Les premiers étaient courts et larges, et les seconds fort longs. Tel devait être le navire Argos, le premier bâtiment de guerre dont se soient servis les Grecs, bâtiment qu'on prétend avoir été construit sur la forme de celui avec lequel Danaüs était passé en Grèce, et qui avait bien cinquante rames. Ces navires allaient à voiles et à rames, et avaient par conséquent quelque ressemblance avec nos galères; mais ils ne devaient pas être bien grands à l'époque des tems héroïques, puis qu'au dire d'Homère, ceux des Béotiens, qui étaient les plus grands de la flotte des Grecs, ne portaient que cent-vingts hommes. Nous observerons aussi avec Thucydide, que les soldats même y servaient de rameurs (6). Une autre raison de leur petitesse peut se déduire de l'usage où étaient les Grecs de les tirer à terre, aus- *Navires de deux espèces.*

(1) Lycophron. *Cassand.* v. 618.

(2) Odyss. v. 254, et Iliad. I. 434.

(3) Eustaze conjecture que les voiles des Grecs étaient faites de lin, d'après ce qui est dit au second livre de l'Odyssée, v. 426, que celles du navire de Télémaque étaient blanches, *Goguet.*

(4) Iliad. II. 135. Odyss. II. 426

(5) V. Feith. *Antiq. Hom.* Liv. IV. chap. 12.

(6) Thucyd. Liv. I. V. aussi Heuet. *Hist. du comm.* pag. 270.

sitôt qu'ils étaient abordés dans un port ou au rivage, et d'en ôter le timon, pour empêcher qu'on ne pût les remettre à la mer et les emmener clandestinement (1). C'est pour cette raison que les Grecs avaient renfermé dans leur camp retranché devant Troie leurs vaisseaux-mêmes, pour les mettre à l'abri des entreprises de l'ennemi. Ces vaisseaux, après être restés si long-tems hors de l'eau, devaient nécessairement se crevasser et se tourmenter en plusieurs endroits, et l'on ne saurait concevoir comment ils pouvaient encore servir à la navigation.

*Imperfection de l'art nautique aux tems de Troie.*

Les Grecs avaient encore fait bien peu de progrès dans la navigation : car ils ne s'éloignaient jamais du rivage, à moins d'y être contraints par la nécessité, ou d'en être repoussés par la tempête. Aucune des ressources que les modernes se sont créées dans cet art ne leur était connue. On ne savait pas encore construire les cartes marines, à l'aide desquelles les marins peuvent aujourd'hui déterminer leur situation par rapport aux terres, et éviter les écueils ou autres endroits dangereux. On peut avancer seulement avec quelqu'assurance, qu'ils se guidaient dans leurs voyages de nuit sur la position des astres. Homère nous dépeint Ulysse observant attentivement les Pléïades, le Bouvier, l'Ours et l'Orion (2). On croit pouvoir inférer de plusieurs passages de ce poète et autres écrivains, que c'était particulièrement la grande Ourse que les pilotes Grecs prenaient pour guide. Nous ignorons également, si du tems de la guerre de Troie, l'usage des ancres était connu, car Homère n'en fait jamais mention, et l'on ne trouve même nulle part dans ses ouvrages le mot, qui exprime en Grec une ancre proprement dite. On y lit bien qu'ils savaient arrêter leurs navires à l'aide de grosses pierres. Ulysse, après être entré dans le golfe des Lestrigons, attache avec des cables son navire à un rocher. Le bâtiment qui devait reconduire ce héros, du pays des Phéaciens à Ithaque, était amarré par un cable à une pierre percée. Il n'est pas fait mention non plus dans Homère de la sonde, dont on se sert pour mesurer la profondeur de la mer et reconnaître les rochers cachés sous l'eau. On peut juger d'après cela à combien de dangers était sujette la navigation des Grecs. Aussi les pilotes étaient-ils

(1) Voyez le VII.e tom. de l'*Académie des inscriptions et belles lettres etc.*

(2) Odyss. v. 276 et 277.

chez-eux en grande estime. La tradition vante comme des hommes extraordinaires les pilotes qui conduisirent le vaisseau de Thésée en Crète, Tiphis qui était au timon sur le navire des Argonautes, et Frontide le pilote de Ménélas.

*Art nautique des Grecs après la guerre de Troie.*

Ce ne fut qu'après la guerre de Troie, selon Thucydide, que les Grecs s'adonnèrent sérieusement au commerce et à la navigation. L'effet des progrès de la civilisation et de l'industrie leur fit sentir le besoin de se livrer au commerce maritime, et avec d'autant plus d'activité que leur pays était stérile et pauvre; mais n'ayant pas d'autres moyens de se diriger dans leurs voyages que la grande Ourse, ils n'étendirent pas beaucoup le cercle des connaissances nautiques et géographiques (1). Ils croyaient, du tems de Xerxés, comme nous l'avons observé ailleurs, qu'il y avait d'Egine à Samos aussi loin qu'aux colonnes d'Hercule, et ils ne savaient pas même, après avoir passé l'île de Délos, quelle route tenir pour aller en Ionie (2). Et en effet quelle idée doit-on avoir de la navigation des Grecs à cette époque, si, dans la guerre du Péloponnèse, les Lacédémoniens étaient obligés, au rapport de Thucydide (3), de transporter par terre leurs vaisseaux d'une mer à l'autre? Devenue le point central du commerce des Grecs, l'île d'Egine avait obtenu l'empire de la mer, plus par le nombre de ses vaisseaux que par l'art de les conduire; mais ayant subi le joug des Athéniens au tems de Péricles, son antique opulence s'éclipsa pour toujours. Corinthe se rendit plus célèbre qu'Egine dans la navigation, et sa position en fit l'entrepôt du commerce de toute la Grèce. Ce furent, dit-on, les Corinthiens qui changèrent la forme des premiers navires, en substituant aux anciennes galères les trirèmes, ou des navires à trois rangs de rames. Ils furent aussi les premiers à donner l'exemple d'un combat naval, dans celui que leur flotte livra aux Corcyriens l'an 660 avant l'ère vulgaire. Corinthe devint, par l'effet de sa supériorité dans la navigation, la ville la plus riche, la plus belle et la plus magnifique de la Grèce.

Athènes ne commença à se distinguer par son commerce et par sa marine, qu'après la première expédition des Perses en Grèce; et c'est de cette époque que date le commencement de la gloire à

(1) Arat. *Phaenom.* v. 40. Ovid. *Fast.* III. v. 107. *Trist.* IV. *Eleg.* III.
(2) Hérod. liv. IV. § 8, 36, 42 et 45.
(3) Thucyd. liv. III. §. 81.

laquelle elle parvint dans les siècles postérieurs. Lacédémone, par la nature même de sa constitution politique, renonça aux avantages du commerce et de la navigation (1). Après les Corinthiens aucun peuple de la Grèce ne se rendit aussi fameux que les Rhodiens sous ce double rapport. Les lois auxquelles ces derniers soumirent la navigation et le commerce, et qui furent adoptées de tous les autres peuples (2), peuvent les faire regarder comme les législateurs de la mer. A l'exemple des Corinthiens, et ensuite des Romains, les Grecs de la Sicile, et surtout les Syracusains, s'élevèrent par ces deux moyens à un haut degré de puissance. Mais ce serait trop nous écarter de notre but, que de vouloir faire ici l'histoire maritime et commerciale de divers peuples dont la Grèce était composée. C'est pourquoi nous nous bornerons à observer avec M.r Goguet, que c'est uniquement à l'esprit du commerce, que les Grecs sont redevables de leur force et de l'éclat dont brillèrent leurs républiques, avant de tomber sous la domination des Romains. « Une nation, dit-il, adonnée au commerce, est naturellement active et industrieuse. Le commerce de mer exige surtout du travail, de l'activité et beaucoup d'intelligence. Ces qualités influent nécessairement sur les mœurs, et rendent les esprits plus propres aux grandes entreprises; et si cette vérité avait besoin de preuves, on les trouverait dans le grand nombre des états que le commerce à rendus florissans. Je terminerai par une réflexion sur la manière dont le commerce a été envisagé des Grecs à diverses époques. Hésiode et Plutarque ont remarqué que, dans les siècles dont nous parlons, le commerce était en grande estime chez les Grecs. Il n'y avait point de honte, disent ces auteurs, attachée au travail; et l'exercice d'un métier quelconque, n'était point une cause de différence entre les hommes. Et pourtant, une manière de penser aussi sensée et aussi favorable à la prospérité d'une nation telle que celle des Grecs, n'eut qu'un tems. On voit dans les ouvrages de Xénophon, de Platon, d'Aristote et autres écrivains distingués, que, de leur tems, les professions dans lesquelles on pouvait amasser de l'argent étaient réputées indignes d'un homme libre. Aristote soutient que, dans un état bien constitué, on ne doit jamais donner le droit de citoyen aux négocians. Platon veut qu'on punisse les citoyens qui

(1) Plutar. *Justit. Lacon.*
(2) Cic. *pro lege Manil.* Strabo. liv. XIV.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
Giovann. Bassi Fece.

se livrent au commerce. On voit enfin ces deux philosophes, dont les sentimens sont si opposés sur les maximes du gouvernement, s'accorder dans cette opinion étrange, que les terres ne doivent être cultivées que par des esclaves. Il est bien étonnant qu'avec de pareils principes, qui paraissent avoir été communs à tous les Grecs, ce peuple ait acquis autant de connaissances dans le commerce, et se soit pendant long-tems rendu aussi puissant sur mer, que nous l'apprend l'histoire (1).

*Navires, et dessins de quelques-uns.*

Nous avons dit plus haut qu'il y avait deux sortes de navires, savoir, de transport et de guerre; ils allaient à rames ou à voiles, ou avec les unes et les autres ensemble. Stoch a dans son cabinet une pierre gravée, sur laquelle on voit un navire sans rames et qui vogue à pleines voiles. Il est inutile sans doute d'observer, que chez tous les peuples, les premiers navires n'étaient que des troncs d'arbres creusés grossièrement. Ces ébauches informes se perfectionnèrent peu à peu, et reçurent même quelques embellissemens. L'expérience, le besoin, le desir de l'aisance et de la solidité soumirent à des principes fixes la construction des navires comme celle des maisons, et donnèrent ainsi naissance à l'architecture navale. Le n.° 1 de la planche 152 représente un bateau qui se ressent encore de la première forme, avec sa proue aiguë et relevée, et sa poupe taillée perpendiculairement, comme s'il était fait d'un tronc d'arbre. Le bateau n.° 4 est encore plus simple; mais il règne plus d'élégance dans sa proue, qui se termine en tête d'oiseau: ces deux numéros sont pris des peintures d'Herculanum. Les navires de transport, qui servaient aussi au commerce, s'appelaient également navires *ronds*, sans cependant avoir parfaitement cette forme, qui est la moins favorable à la navigation, et on les distinguait par cette dénomination des bâtimens de guerre, qui étaient longs. A la première espèce appartiennent les n.os 2 et 3; le premier, qui est chargé de boucliers, est pris de la colonne Antonine, et le second d'une pierre gravée du Musée Florentin. La poupe avait souvent la figure du cou et de la tête d'un oie; et cet ornement, qui était mobile, avait pris de cette figure même le nom de *chénisque* qu'on lui donnait. Voyez la poupe n.° 5 prise d'un marbre du Musée Capitolin. On peignait les navires de diverses couleurs et en cire: ce qui contribuait aussi à les préserver de l'humidité (2), et quel-

(1) Goguet, liv. IV. chap. 3.

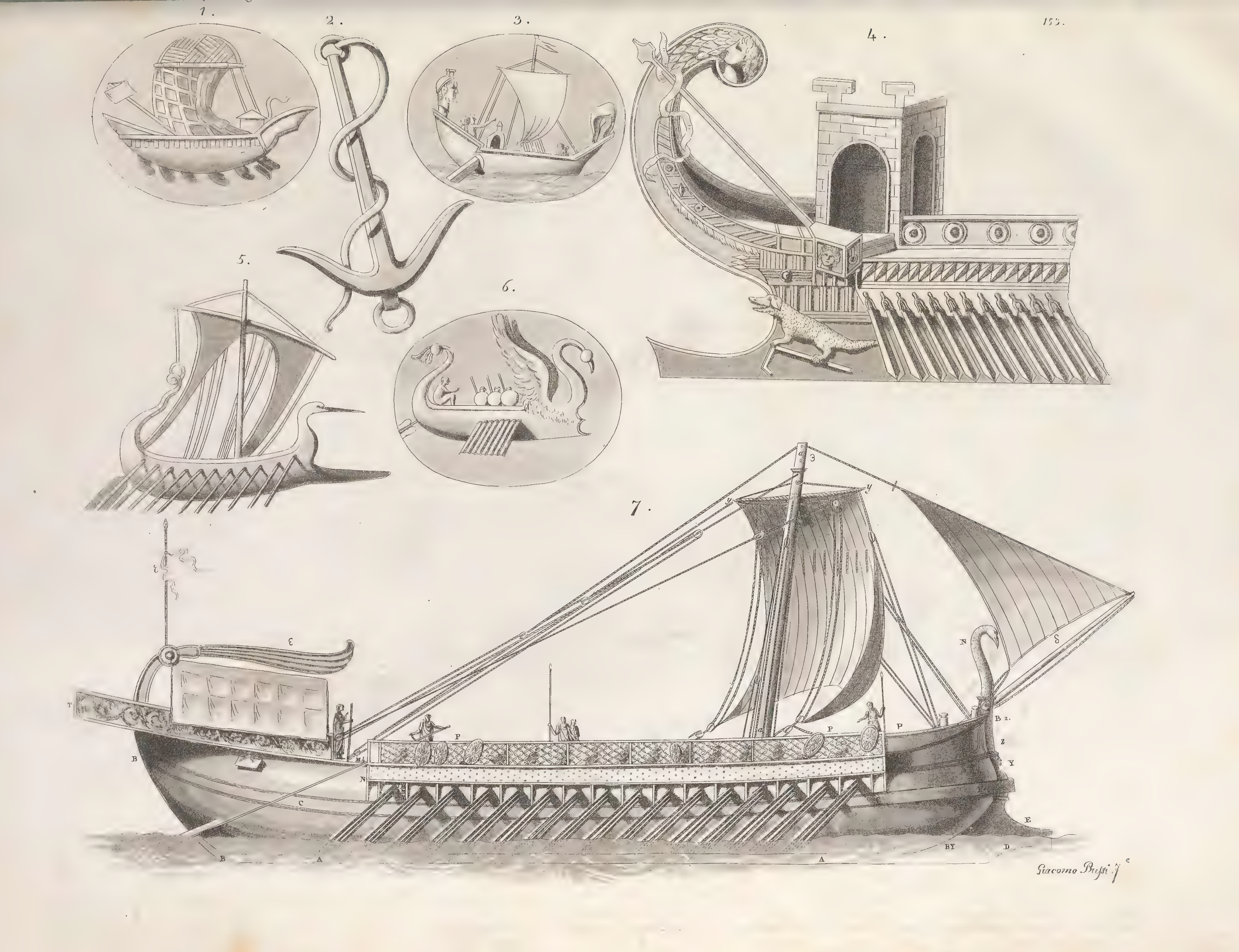
(2) Selon Lucien (*Dial. Mort.*) on fesait usage de cire pétrie avec

quefois même on cherchait à imiter dans leur construction le visage ou la forme de quelqu'animal. C'est pour cela qu'on trouve souvent l'image d'un œil à chaque côté de la proue, comme on le voit aux n.os 7 et 9, qui sont pris des peintures d'Herculanum. La proue des deux navires qui y sont représentés ressemble presqu'à la tête d'un poisson, et l'on y distingue parfaitement les yeux. Cette forme a induit quelques érudits à croire, qu'on a voulu ici faire allusion à celle du poisson, qu'on donnait aux navires dans les premiers tems, et qu'on voit représenté sous la figure d'un dauphin sur une pierre gravée du Musée Florentin (1), voyez le n.° 6. M.r Mongez est d'avis que cet œil marquait une ouverture, qui donnait accès à la lumière dans l'intérieur du navire, et par où l'on pouvait voir ce qui se passait au dehors. On adaptait à la proue deux *épotides*, qui étaient de grosses pièces de bois saillantes en avant, pour préserver le navire du choc contre les écueils ou contre un autre navire : ces deux pièces de bois sont suffisamment indiquées dans les navires n.° 7 et n.° 9. Dans les monumens, la proue parait toujours élevée, et semble se terminer en volute. Cette partie de la proue s'appelait *acrostole*, parce qu'elle était en effet la plus élevée du navire. La proue dans le fameux bas-relief de Préneste montre à sa volute une tête humaine, qui indique peut-être le nom du navire : cette tête étant mobile, pouvait se mettre et s'ôter à volonté. Dans les triomphes pour victoires navales elle servait de trophée. On voit sur un bas-relief du Musée Capitolin deux *acrostoles* isolés, ayant en dessous une échancrure par où on les attachait à la mèche du timon (2). A côté de la proue était quelquefois la tablette πτυχις, sur laquelle était écrit le nom du navire, ou peint un emblême qui le représentait. La proue du navire n.° 8 est surmontée d'une tête de Méduse. La planche 153 offre encore au n.° 4 un crocodile en guise de *parasème*, qui est le nom qu'on donnait à une figure d'animal ou de chose inanimée adaptée au navire, de laquelle il prenait aussi son nom.

de la poix pour en enduire les joints dans les navires. Dans les premiers tems, les vaisseaux, au rapport d'Hérodote, liv. III, étaient peints en rouge. Bartoli rapporte dans ses *Pitture antiche colorate* (pl. XXIV. *Paris*, 1757) trois navires qui ont le corps violet, la poupe et les ornemens rouges, et les bords jaunes et verts.

(1) T. II. pl. L. N.° 3.

(2) *Mus. Capitol.* Tom. IV. Tab. XXXIV.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
Giacomo Bossi f.e



L'*Aplustre*, ornement mobile comme le *chénisque*, se plaçait à la poupe. Il se composait de planches d'une coupe et de couleur différentes, jointes ensemble et renfermées dans une espèce de cadre circulaire semblable à un bouclier: voyez la poupe du navire au n.° 8 de la planche 152. Une longue perche, à laquelle étaient attachées des toiles ou des banderoles pour connaître le vent, s'élevait sur l'aplustre, ou y était adossée, comme on le voit à la même planche. On mettait quelquefois à la place une espèce de girouette ou de triton mobile, qui se plaçait près de l'*aplustre*: voyez le n.° 1 de la planche 153. L'image de la divinité sous la protection de laquelle était le navire se mettait aussi à la poupe. Celle du n.° 3 de la planche ci-dessus, copiée d'une pierre gravée du Musée Florentin, est surmontée d'une tête colossale de Sérapis, ayant le *calathum* (1) pour coiffure. En général le timon était à la poupe, comme on peut le voir dans plusieurs des navires, que nous avons rapportés dans ces deux planches. Quelquefois il y avait deux timons, ou même encore plus, et dans le premier cas ils se plaçaient de chaque côté de la poupe (2). Le fameux navire de Philopator, selon Athénée, en avait quatre; et Suidas ajoute que, de ces quatre timons, deux se mettaient à la proue, et deux autres à la poupe. Les navires, comme nous l'avons observé plus haut, allaient en même tems à voiles et à rames: voyez le n.° 5 de la même planche. Les rameurs avaient pour tout vêtement une courte tunique, que Lucien, dans son *Dialogue des Courtisannes*, décrit ainsi: *Une mauvaise tunique, si petite qu'à peine elle descend sur les cuisses.* Les mâts avaient vers leur extrémité supérieure une hune comme les nôtres. Du tems d'Hiéron Roi de Syracuse, on plaçait, selon Athénée, dans la hune des vaisseaux de guerre, des soldats pour lancer des dards, des pierres et autres choses semblables sur les navires ennemis, ou pour en observer les mouvemens. On voit sur un jaspe de la collection de Stosch un vaisseau à la voile, mais sans rames, ayant au dessus de son antenne une hune, à laquelle sont attachés les cables et une échelle de cordes. Dans le n.° 3 de la planche 153 une banderole ou flamme flotte au haut du mât. On trouve dans le II.e volume des peintures d'Herculanum un mât, dont la voile est d'une

Aplustre. Timon. Rameurs. Mâts.

(1) *Mus. Florent.* Tom. I. pl. LVIII. 1.

(2) *Héliodor.* Liv. V. *Aelian. Hist.* Liv. IX. *Mus. Florent.* Tom. II. pl. XLIX. 3.

largeur égale à la longueur de tout le bâtiment. Dans le n.° 5 ci-dessus le mât est également plus long que le navire. On trouve encore dans la collection de Stosch quelques navires à deux mâts et sans rames, l'un fort haut qui est au milieu du bâtiment, et l'autre de poupe ou de misaine, tous deux portant des voiles enflées par le vent. La forme de ces voiles était triangulaire, carrée ou ronde. Elles étaient ordinairement blanches, qui était une couleur de bon augure, mais dans les occasions de deuil elles étaient noires. Le luxe en fit dans la suite imaginer en pourpre, avec des cordes tissues en lin et en or; et l'on en vit même, dans les tems de l'empire d'orient, en soie et en or. La mode vint aussi de les faire à deux couleurs et à petits carrés. Telles étaient probablement les toiles formant une espèce de pavillon dans le navire n.° 1 de la planche 153, qui est copié d'une pierre gravée du Musée Florentin, II.e vol. Le navire n.° 6 est remarquable par sa forme, à peu près semblable à celle du cygne ou autre oiseau aquatique, ayant les ailes déployées qui semblent tenir lieu de voiles. Pline dit clairement, que les voiles se suspendaient au même mât les unes au dessus des autres. Le corps du navire était partagé au dehors par une ou plusieurs ceintures horizontales. On lit dans le I.er chapitre du premier livre des *Ethyopiques* d'Héliodore, qu'un navire trop chargé s'était enfoncé jusqu'à la troisième ceinture. Les premières ancres étaient en pierre. On en fit ensuite en métal avec un vide, qu'on remplissait de plomb; elles n'avaient dans les commencemens qu'un seul bras: le second, selon Strabon, y fut ajouté par Anacharsis. L'ancre n.° 2 est prise d'un marbre du Musée Capitolin (1). Dans des tems postérieurs les Grecs connurent aussi l'usage de la sonde, qui se composait d'un plomb attaché au bout d'une corde, et au moyen de laquelle on connaissait la profondeur de la mer et la nature de son fond. Les Grecs donnèrent à cet instrument le nom de *catapirates*, qui lui fut conservé chez les Romains.

*Voiles.* *Ceintures des navires.* *Ancres.* *Sonde.*

*Vaisseaux de guerre.*

Les vaisseaux de guerre différaient des autres navires, non seulement en ce qu'ils étaient plus grands, mais encore par certaines choses qui leur étaient propres. Ils se distinguaient d'abord à l'éperon. On donnait à la proue une saillie à fleur d'eau, et à cette saillie était adaptée une masse de fer ou de cuivre, dont le choc

(1) *Mus. Capitol.* Tom. IV. pl. XXXIV.

entr'ouvrait les vaisseaux ennemis et les fesait couler bas. L'*éperon* était armé tantôt d'une ou de plusieurs têtes de bélier aussi en fer ou en cuivre, et tantôt d'énormes pointes, de glaives longs et aigus ou de lances aussi en métal propres à endommager la flotte ennemie. Les vaisseaux de guerre portaient en outre une ou plusieurs tours garnies de crénaux, sur lesquelles montaient des soldats pour tirer sur l'ennemi, et qui ne se dressaient sur le pont du vaisseau qu'au moment du combat (1). Voyez la planche 153 n.° 4, où est représentée la partie antérieure de la célèbre birème en marbre de Palestrine, l'ancienne Préneste, qui a été publiée par Winckelmann (2). On voit dans le I.er vol. des peintures d'Herculanum des vaisseaux à plusieurs rangs de rames chargés de guerriers. Les proues de deux de ces vaisseaux offrent l'image d'un visage humain monstrueux. Leurs parapets sont garnis de larges boucliers, qui y sont fixés. Ces boucliers, selon Théodore *Prodrome*, servaient comme de créneaux, à l'abri desquels les soldats pouvaient lancer leurs flèches. Le même auteur, en parlant de quelques trirèmes, dit encore que, de la seconde à la troisième ceinture, elles étaient recouvertes de corps mous et épais, pour amortir les coups des armes ennemies (3). On y fesait aussi usage de longues piques armées de petites faux, qui servaient à couper les cables. Eperon. Tours.

Ce serait ici le lieu de parler de la construction des navires à plusieurs rangs de rames, dont nous avons fait mention plus *Navires. à plusieurs rangs de rames.*

(1) *Monum. ant.* N.° 127.

(2) Voyez *Lorenzi, De variet. Nav.*, Montfaucon, Tom. II. P. II. pl. CXLII.

(3) Dans les premiers siècles de l'empire d'orient, le navire de guerre le plus formidable chez les Romains et les Grecs était la *sambuque*, qui se composait de deux quinquirèmes jointes ensemble dans leur longueur, et qui par conséquent n'avait de rames que sur les deux côtés extérieurs. On construisait sur ce double navire un échaffaudage, où l'on pouvait dresser les plus grandes machines. Voyez Tite-Live, Liv. XXIV. chap. 34. Végèce, Liv. IV. chap. 44, parle de balistes, d'onagres et de scorpions qui lançaient de gros morceaux de roc. Ce dernier, liv. IV. chap. 46, parle en outre du bélier naval, consistant en une longue et grosse poutre garnie en fer aux deux bouts, et suspendue à un mât comme une antenne. Dans les abordages, on imprimait à cette poutre le mouvement d'un balancier, qui renversait tout ce qui se rencontrait sur son passage, écrasait les soldats et les marins, et enfonçait quelquefois les vaisseaux ennemis.

haut. Mais que pourrions nous ajouter à ce qu'ont dit et écrit sur ce sujet les hommes les plus célèbres? La question est encore indécise, et ne parait pas devoir être si promptement résolue. C'est pourquoi nous nous bornerons à rapporter l'opinion de l'Académie d'Herculanum sur ce point (1). « C'est, dit-elle, une question cé-« lèbre et encore indécise, que de savoir si les anciens avaient « des navires à plusieurs rangs de rames. On peut réduire à deux « classes les opinions qui ont été publiées à cet égard. La première, « qui est celle du plus grand nombre, est, que les birèmes avaient « deux rangs de rames l'un au dessus de l'autre, les trirèmes trois, « et ainsi des autres jusqu'aux cinquantirèmes, dont parlent quel-« ques anciens auteurs. Les partisans de cette opinion ne sont ce-« pendant pas tous du même avis. Les uns portent seulement à deux « le nombre de ces rangs de rames, d'autres à trois, d'autres à « quatre, à cinq, à sept, à neuf et enfin jusqu'à seize au plus. Ils « ne s'accordent pas non plus sur la disposition de ces rames: ceux-« ci les placent d'aplomb les unes au dessus des autres, ceux-là en « triangle, d'autres enfin presqu'en diagonale. La seconde opinion « n'admet qu'un seul rang de rames, leur pluralité ne pouvant « s'accorder, selon eux, avec les lois de la mécanique ni avec la « pratique, à cause de la hauteur considérable qu'elle supposerait « dans les navires, et surtout, indépendamment de beaucoup d'autres « difficultés, à cause de la longueur énorme que les rames devraient « avoir, ce qui en rendrait la manœuvre extrêmement embarrassante « et même impossible. Mais ceux qui pensent ainsi sont de même « divisés en deux partis; l'un qui croit que, par la rame on doit « entendre le rameur même, ensorte que la birême aurait eu deux « hommes par rame, la trirème trois, et ainsi de suite jusqu'à qua-« rante; l'autre qui ne voyant pas comment une rame peut être « manœuvrée par quarante hommes à la fois, suppose que le na-« vire aura eu trois ponts ou trois étages disposés, de manière que « les rameurs de la proue étaient plus bas que ceux du milieu du « navire, et ces derniers plus bas également que ceux de la poupe; « selon eux, les birèmes, les trirèmes etc. se seraient distinguées par « la position des rames, qui aurait été de deux à deux dans les « premières, de trois à trois dans les secondes, et ainsi du reste. Mais « quelle longueur, dans cette hypothèse, faudrait-il donner à ces

(1) *Pitt.* Tom. I. pag. 236. N. (5).

« navires, pour placer sur leurs flancs, comme on le lit dans Pline, « dans Photius et dans Athénée *quatre cent*, *seize-cent* et jusqu'à *quatre* « *mille* rameurs (1)? Et pourtant, si l'on ne considère que le fait il « parait incontestable. Les témoignages des auteurs sont si clairs et « si décisifs à cet égard, qu'ils ne permettent pas de douter, que les « anciens n'eussent en effet des navires à deux, à trois, à quatre et « jusqu'à cinquante rangs de rames l'un au dessus de l'autre, et c'est « ainsi encore que sont représentées les trirèmes dans la colonnne Tra- « jane, ainsi que les birèmes, les trirèmes et les quadrirèmes dans « les médailles et dans les bas-reliefs (2). Montfaucon a tout recueilli « sur cette matière dans le IV.e tom. II.e part. liv. II. chap. IV. « et XI., ainsi que dans ses planches CXXXVI. et CXXXVIII. « Mais si l'on veut au contraire chercher comment pouvait être « praticable un pareil système, il est à peu-près impossible de « l'expliquer. M.r Deslandes, dans son *Essai sur la marine des An- « ciens*, a exposé tous les motifs et toutes les raisons qui peu- « vent rendre le fait douteux. On prétend néanmoins qu'il a été « construit dans le tems à Gênes des birèmes, et à Venise des « quinquirèmes. Voy. Deslandes pag. 116. Zeno dans l'*Annot.* sur « l'*Eloquenza Ital.* de *Fontanini*, tom. I. pag. 46 n.° 6, outre « les systèmes de Vossius, de Meibomius, de Scheffer, de Pal- « mieri, de Fabretti et autres, dont nous ne croyons pas à pro- « pos de faire mention ». Les navires à un grand nombre de rames

(1) Le vaisseau de Ptolémée Philopator construit par l'architecte Demetrius Poliorcète, et décrit par Calisthéne dans Athénée, avait 40 rangs de rames, 280 coudées de longueur, 48 de hauteur à la poupe, et portait 400 marins, 4,000 rameurs et 3,000 soldats. Mais il ne servit que de spectacle, et ne semble guères avoir été qu'une espéce d'édifice immobile. Le fameux vaisseau construit par Archiméde, et dont on trouve aussi la description dans Athénée, était doublé en plomb, usage dont quelques-uns font dériver celui qu'ont adopté les modernes de doubler leurs vaisseaux en cuivre. Ptolémée Philadelphe avait aussi fait construire pour ses flottes deux vaisseaux à 30 rangs de rames, quatre à 14, deux à 12, trente à 9, trente-sept à 7, cinq à 6, dix-sept à 5, et plus du double de ce nombre d'autres navires inférieurs.

(2) Les rameurs, d'aprés ce qu'on lit dans Polybe, fesaient un long apprentissage de leur art: d'où l'on doit conclure qu'il était difficile. Il est également parlé de l'école des rameurs dans d'autres écrivains: or on n'aurait pas attaché autant d'importance à cette école, s'il ne se fût agi que de la navigation ordinaire.

semblent néanmoins avoir été trouvés peu propres à la guerre, car il est rarement parlé, dans les écrivains les plus accrédités, de navires qui eussent plus de cinq rangs de rames: le silence que garde l'Empereur Léon sur les trirèmes dans sa *Tactique*, où il n'est parlé que des *dromons*, ou navires à deux rangs de rames, donne à présumer que, dans les tems de l'empire, l'usage en était abandonné. Ainsi donc nous ne connaissons point encore la manière dont étaient construits ni se mouvaient les navires à plusieurs rangs de rames. M.r le comte Stratico, le dernier des modernes qui ait traité de la nautique des anciens, a également laissé cette question indécise. Après avoir ajouté dans son discours *dei bastimenti a remi da guerra degli antichi Greci e Romani*, à tout ce qui a été dit sur cette matière ses propres réflexions sur la pluralité des rangs de rames dans certains navires, et sur la manière dont ces rames pouvaient se manœuvrer, cet écrivain conclut que le fait est indubitable; mais il laisse encore beaucoup à désirer sur la construction de ces navires (1).

*Modèle d'une trirème.*

Cependant il est assez ordinaire de voir l'esprit humain se roidir d'autant plus fortement même contre les difficultés, qu'elles sont plus considérables. C'est ce qui est arrivé dans le cas dont il s'agit. M.rs François et Pierre La-Vega, frères, jeunes gens de beaucoup de talent, et dont le premier était Directeur des excavations d'Herculanum, ayant lu le livre de M.r Deslandes, où l'existence des navires à plusieurs rangs de rames est combattue avec toute la force imaginable, se sont livrés à des recherches, qui, dit encore l'Académie d'Herculanum, ont « produit au delà même de ce qu'on espérait. Convaincus de la réalité du fait à la vue « des médailles, des marbres et des peintures antiques où sont repré- « sentés des navires à plusieurs rangs de rames, placés l'un au des- « sus de l'autre, conformément aux descriptions qu'ils en avaient « lues, ils n'ont pu se rendre à une opinion, qui suppose dans les « auteurs et dans les artistes de l'antiquité, l'ignorance la plus étrange « sur une chose qui était si commune de leur tems, et qui partout « s'offrait à leurs regards. Ainsi, sans s'embarrasser dans les systèmes « des autres, et guidés par une idée fort simple, qui leur a paru « s'accorder avec la manière naturelle, suivant laquelle on aura « procédé à l'invention de ces navires, ils ont pensé que, pour

(1) Voyez les *Memorie* de l'Institut du royaume Lombard-Venitien, I.er vol.

« faire une *birème*, il ne fallait qu'élever le bord d'une barque, et « placer sur cet exhaussement un second rang de rames, puis for- « mer un nouvel exhaussement pour y placer un troisième rang, et « continuer ainsi pour un nombre plus considérable. Pleins de cette « idée, ils en sont venus à l'exécution : ayant donc pris une bar- « que de cinq palmes de large sur vingt de long, ils ont atta- « ché en travers des *tollets* un bâton ; et plaçant deux rames per- « pendiculairement et à un demi-palme l'une au dessus de l'autre, « ils ont formé une *birème*, sur laquelle ils ont parcouru en peu « de tems un trajet de mer considérable, sans embarras au dehors « de la barque pour le mouvement des rames, ni au dedans pour « les rameurs. Passant de cette première expérience à une seconde « sur une autre barque de 44 palmes de long et 11 de large, et « en ayant exhaussé le bord d'environ deux palmes, ils y ont adapté « deux rangs de rames perpendiculairement au dessus de celui « qui existait déjà, et toujours à un palme l'un au dessus de « l'autre. Trois rameurs s'étant ensuite placés à chacun de ces trois « rangs, qui n'occupaient qu'un espace de quatre palmes et demi « en travers, ils ramèrent avec la plus grande aisance ; et firent « plusieurs milles en mer avec une rapidité incroyable ». Convaincus, d'après ces expériences, d'avoir découvert la vraie construction des navires à plusieurs rames, M.[rs] La-Vega ont présenté le modèle d'une trirème construite à peu près dans les proportions d'une de nos galiotes, et avec toutes les parties qu'elle présente sur les marbres et les peintures antiques du Musée de Naples. Ce modèle se trouve rapporté sous tous ses aspects et amplement décrit à la fin du premier volume des Bronzes d'Herculanum, et nous avons offert la vue extérieure d'un des côtés sous le n.° 7 de la planche 153. Voici les parties dont étaient composés ces sortes de navires.

A. *Primum*, ou la *carina* des Latins ( quille ), appelée στεῖρα et plus communément encore τρόπις en Grec (1).

B. *Etambot*.

(1) Dans les félouques et autres barques qui se tirent à terre, on met aujourd'hui le long de la quille deux pièces de bois, vulgairement appelées les *carene*. Théophraste ( *Hist.* XI. V. 8 ) dit que les trirèmes et autres navires de guerre se fesaient en *sapin* à cause de la légéreté de ce bois, et ceux de transport en *pin* parce qu'il ne se pourrit pas ; qu'à défaut du sapin les trirèmes se fesaient aussi en *pin*, et qu'en

B 2. *Etrave*, correspondant l'une et l'autre aux *tropides*, dont Pollux fait mention I. 85.

C. *Capoeentina*, ou *ceinture*. Les Grecs appelaient ζωμεύματα ces bandes en bois (1).

D. *Taillemer*, partie de la proue qui fend l'eau, et qui est peut-être la στείρα des Grecs.

E. *Eperon*, ἔμβολος en Grec.

F. *Epotides*, dont nous avons parlé plus haut.

m. *Dalots*, qui sont les ouvertures pour l'écoulement des eaux, et auxquelles Pollux I. 92 donne le nom de ἐνδίαοις.

M. *Sabords* du premier rang de rames.

M 2. *Sabords* du second rang de rames.

M 3. *Sabords* du troisième rang de rames. Ces ouvertures s'appelaient *columbaria* en Latin, et τρήματα en Grec.

M 4. *Tollet du timon* (1).

N. *Bacalas*, ou pièces de bois placées perpendiculairement au dehors du vaisseau pour soutenir le pont, et appelées *atlas* par les Grecs.

Syrie et en Phénicie, où ce dernier arbre est rare, on les fesait en *cèdre*, et dans l'île de Chypre en bois de l'arbre à poix, dont cette île abonde, et qui semble meilleur que le pin; que la carène des trirèmes se fesait en *chêne*, parce que ce bois résiste à terre, et celle des navires de transport en *pin*, et de même en chêne lorsqu'on se proposait de les tenir aussi quelquefois à sec; enfin que le *chelisma* et les *épotides* se fesaient en *frêne*, en *mûrier*, et en orme, à cause de la solidité qu'exigent ces parties. *Ercol. Bronzi*, Tom. I. (6). N. (9).

(1) Selon Athénée, la *quarantirème* de Philopator avait douze *ceintures*, ensorte que plus le navire était haut et plus il avait de ces *ceintures*, qui se font remarquer en effet dans plusieurs des médailles de Scheffer, *de Mil. nav.*

(2) Les vaisseaux des anciens, comme nous l'avons déjà observé, avaient quelquefois deux timons, qui étaient placés des deux côtés de la *poupe*, et se manœuvraient alternativement selon le besoin. Quelquefois il y en avait un à la *poupe*, et l'autre à la *proue*. Tacite (*Ann.* II 6) dit, *plures, appositis utrimque gubernaculis, converso ut repente remigio: hinc vel illinc appellerent.* Dion LXXIV, 11., en parlant des Bysantins dit, que leurs *birèmes* avaient des *timons à la poupe et à la proue*, et *un nombre de timoniers et de marins double de celui des autres navires*, pour pouvoir les virer de bord contre l'ennemi, ou se retirer quand on le voulait. Voyez aussi Suidas dans Δίκροτα. *Mus. Ercol. ibid.* N. (17).

n. *Imposte avec des Bacalas*, qu'on trouve toujours dans les navires des Peintures d'Herculanum, mais dont on ignore l'ancien nom.

P. *Parapets* appelés en Grec φράγματα, qui servaient de rempart contre les coups de l'ennemi.

S. *Gaillard d'arrière* avec *hale* et *dossier* appelé en Latin *rejectum* et en Grec ἴκριον.

T. *Tutela*, ou Déité de la poupe.

V. *Chambre* de *poupe* formée par les *guérites* et les *tentes*. Dans les navires Grecs la chambre du patron ou commandant était à la poupe, et s'appelait en Grec σκηνή, en Latin *praetorium*.

Y. *Enseigne* du navire ou emblême appelé παράσημον, dont il prenait son nom.

Z. *Ecriteau* portant le nom du navire, c'est-à-dire l'œil ὀφθαλμος de Pollux I. 86.

ZZ. *Partie supérieure* de la *proue*.

α. *Mât*, en Latin *malus*, et en Grec ἱστὸς.

β. *Calcet* καρχήσιον, le haut du mât où l'on attachait les cordages.

γ. *Vergue* avec sa voile et ses *haubans*, ou l'antenne, en Grec κεραία.

δ. *Trinquet* avec sa voile et son *hamban* appelé en Latin *minimum velum*, et en Grec *dolon*.

ε. *Aplustre*, ou ornement de la poupe, dont nous avons déjà parlé.

« Voila ce qui a été fait, disent en finissant les Académi« ciens d'Herculanum, reste à voir si c'est là ce qu'on devait « faire. Mais comment pouvoir s'en assurer? Il ne nous est parvenu « que fort peu de notions sur la marine des anciens; et les dispu« tes sans nombre que les érudits ont eues entr'eux sur ce point « d'antiquité, n'ont fait qu'accroître les difficultés dont il n'est « déjà pour nous que trop enveloppé, à cause des changemens qu'à « subis la construction des vaisseaux à diverses époques et chez tous « les peuples. Il faut donc se contenter du peu de lumières que nous « ont conservées à travers ces épaisses ténèbres quelques fragmens « d'antiquité, et les témoignages de certains auteurs d'une autorité dé« cisive, dont on ne peut ni l'on ne devrait révoquer l'authenticité ».

*Navigation et commerce des Grecs.*

Nous ne voulons pas terminer cette *Appendice*, sans dire quelque chose de la navigation et du commerce des Grecs modernes. Ce peuple, comme nous l'avons déjà observé ailleurs, a conservé

en grande partie le caractère et les usages de ses ancêtres. « La Grèce, dit Guys, qui a reçu de l'Egypte les sciences, les arts, ses fictions, ses romans et cet attachement aux anciens usages, qui caractérise encore les Egyptiens, la Grèce prit aussi leur goût pour le commerce maritime, qu'elle enseigna ensuite aux Romains. Les Grecs modernes le font encore dans les pays qui avoisinent le leur, et ils l'ont même étendu relativement aux connaissances qu'ils en ont retirées. Un Grec riche est presque toujours un négociant. Ils ne font pas comme nous de beaux livres ni de savantes spéculations sur le commerce, et suivent simplement la route que l'expérience leur a tracée; ils se réunissent sur la place publique pour y traiter de leurs affaires, et contractent encore leurs engagemens de la même manière que (1) le fesaient leurs ancêtres. L'usage de traiter des affaires de commerce sur la place publique est en effet d'une date très-ancienne en Grèce. Cyrus, dans Hérodote, répond ainsi aux ambassadeurs de Sparte en parlant de toute la Grèce en général : *Je n'ai jamais craint les hommes qui ont dans leurs villes une place pour le commerce, sur laquelle ils se rassemblent pour se tromper réciproquement par des sermens.* Tous les marchés se font encore aujourd'hui sur la simple parole. Lorsque deux contractans sont d'accord sur une affaire, le courtier prend la main du vendeur et la met dans celui de l'acheteur : ce qui équivaut en quelque sorte à la foi du serment (2).

*Etendue de leur commerce.*

La plus grande richesse des Grecs modernes est dans le commerce, qu'ils font non seulement d'une île à l'autre, mais encore dans la mer Noire, en Egypte, et jusqu'aux Indes où ils vont par la voie de Bassora, et d'où ils rapportent des toiles de coton et diverses étoffes. Quelques-uns vont même en Russie pour y acheter des pelleteries. Leur sobriété naturelle fait qu'ils voyagent avec beaucoup d'économie. Il y en a d'établis à Venise, à Messine, à Livourne et en Hollande pour l'avantage de leur commerce. La plupart des marchands de drap à Constantinople sont Grecs. Ils ont aussi dans leur pays des fabriques d'étoffes et autres marchandises de tout genre. Celles de Chio sont renommées par leurs étoffes, qui imitent parfai-

(1) *Voy. littér. de la Grèce etc.* Tom. I. Lettr. XXIV.

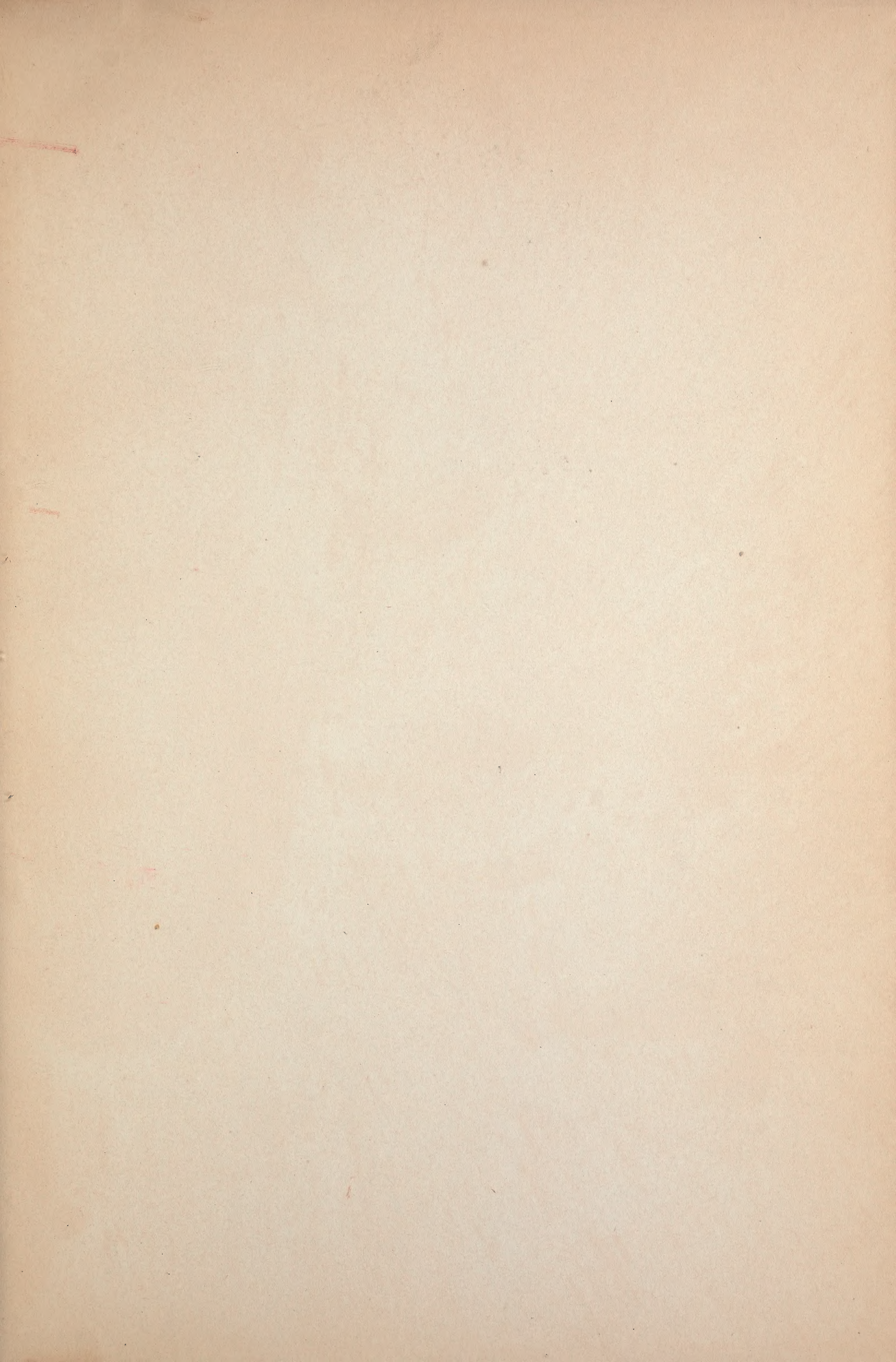
(2) L'ancienneté de cet usage fait présumer à M.r Guys, qu'on doit regarder comme un emblême du commerce les deux mains qui se serrent dans les monumens, et surtout dans les pierres gravées.

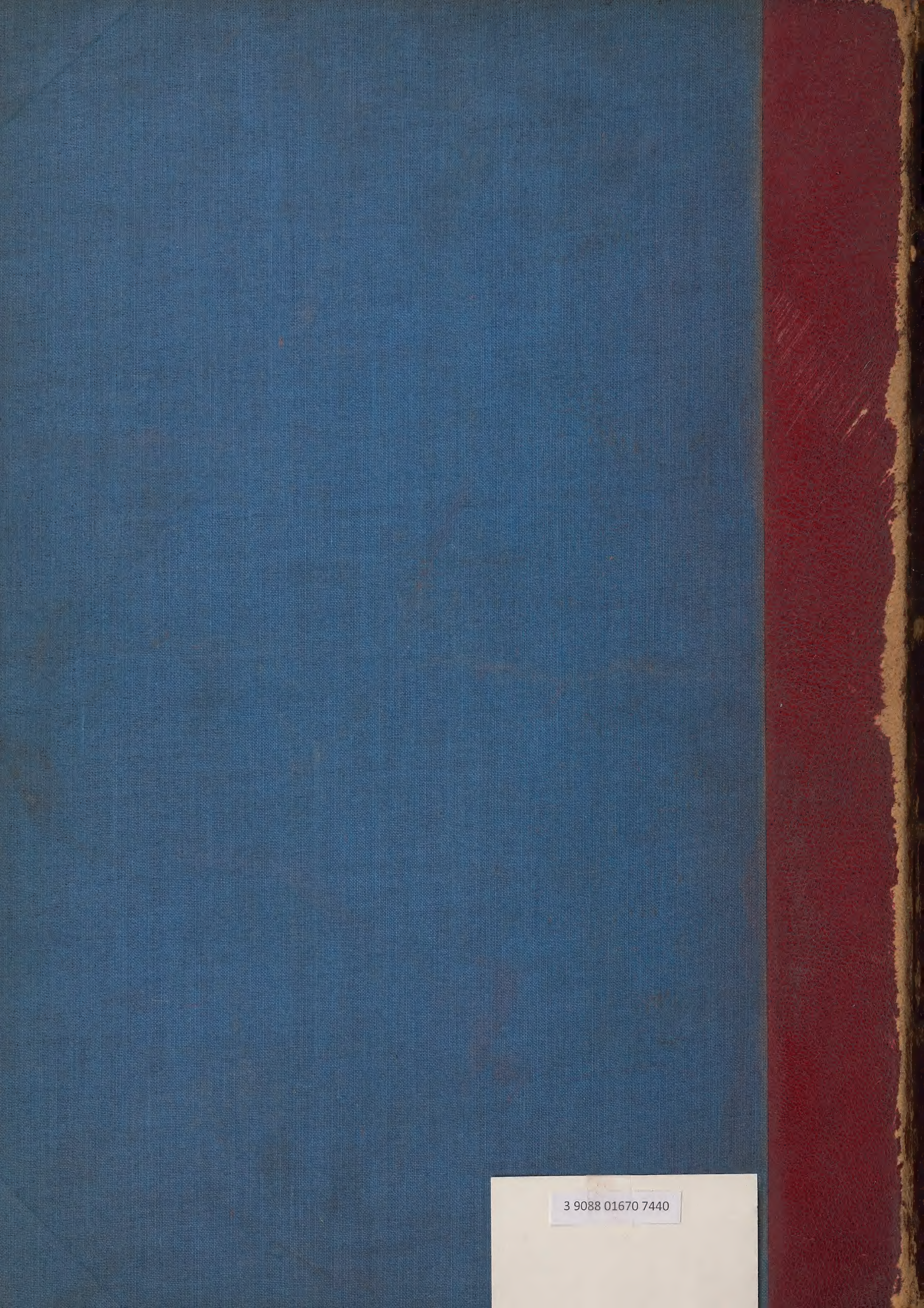
tement celles des Indes, de la Perse et de Lyon : les tapis de Salonique et de Smyrne, les couvertures de Chypre, l'huile de savon de Candie et de Santorin ont également de la réputation. « Les Grecs, ajoute Guys, sont naturellement marins. C'est de leur nation que le Grand Seigneur tire les équipages pour sa marine militaire. Ils connaissent l'usage de la boussole, mais ils n'ont point de cartes marines, et se règlent dans leurs courses d'après la connaissance qu'ils ont des côtes, dont ils ont soin de ne pas s'éloigner. La plupart de leurs vaisseaux, encore assez semblables à ceux de leurs ancêtres, n'ont qu'un seul mât avec de longues antennes et de grandes voiles. La poupe en est élevée, mais plate, souvent décorée, avec le gaillard très-saillant, comme l'a le navire de Thésée dans les peintures d'Herculanum. Il n'est pas rare de voir sur le beau canal de la mer Noire un Grec assis à la poupe de son *Volik* (petit navire), jouant de la lyre, tandis qu'un vent propice enfle ses voiles, et l'on croirait être aux plus beaux jours de la Grèce », tant il y a encore de ressemblance entre les Grecs anciens et modernes! Nous terminerons donc par cette réflexion d'un philosophe célèbre. « Les siècles passés, les inondations et les ré-« volutions ont changé tour à tour la face du globe : les mêmes « lieux ne donnent plus les mêmes productions, et à quatre cents « milles autour du mont Ararat il ne croît plus un seul olivier « où la colombe puisse se reposer ; mais les hommes sont toujours « les mêmes » (1).

*Leur marine.*

(1) Wallerio, *Dell' origine del mondo ec.*

FIN.




3 9088 01670 7440